



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO
CICLO XXXII

COORDINATORE Prof. ANDREA DE MARCHI

**INTORNO AD ABSTRACTION-CRÉATION:
ASPETTI DELL'ASTRATTISMO TRA ARTE E POLITICA
(PARIGI, 1931-1936)**

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/03

Dottorando

Dott.ssa AMICO ILARIA DEIANIRA

Tutore

Prof. PATTI MATTIA

Coordinatore

Prof. DE MARCHI ANDREA

Anni 2016/2019

INDICE

Introduzione, p. 5

Capitolo I.

Abstraction-Création: un modello per la promozione dell'astrattismo nel sistema dell'arte degli anni Trenta

I.1. Da Cercle et Carré e Art Concret alla nascita della “Société internationale des artistes non figuratifs”, poi Abstraction-Création, p. 22

I.2. Il progetto editoriale: dal modello della rivista modernista all'almanacco dell'arte non figurativa, p. 44

I.3. Due principi editoriali: la “non figurazione” e l’“anonimato”, p. 52

I.4. Una pagina della rivista nel 1935: Kandinsky e Picasso, p. 59

I.5. Le edizioni d'arte di Abstraction-Création tra progettualità collettiva e interessi individuali, p. 66

I.6. L'attività espositiva: lo spazio di Avenue Wagram a Parigi tra politiche associative e obiettivi curatoriali, p. 73

I.7. Le dimissioni del 1934. La leadership di Auguste Herbin tra questioni estetiche e politiche, p. 87

I.8. Abstraction-Création è una “gloria nazionale”: la vicepresidenza di Vantongerloo e la richiesta di aiuti di Stato, p. 97

Capitolo II.

I dibattiti intorno ad Abstraction-Création: le inchieste degli anni Trenta sull'astrattismo

II.1. L'arte astratta, tendenza “straniera” e “decorativa”. Le posizioni della critica e degli artisti di Abstraction-Création tra 1925-1930, p. 101

II.2. L'arte astratta ha soppresso l'emozione. Le dichiarazioni degli artisti astratti nelle polemiche di inizio anni Trenta, p. 115

II.3. L'inchiesta sull'arte astratta del 1931: persistenze e discontinuità attorno Abstraction-Création, p. 118

- II.4. Herbin, oggetto delle critiche all'astrattismo come arte applicata, p. 126
- II.5. L'inchiesta del giornale «Excelsior» del 1932: l'affresco contro la lezione costruttivista, p. 131

Capitolo III.

I dibattiti interni al gruppo Abstraction-Création: il numero-inchiesta del 1933

- III.1. “Perché non dipingete nudi?”. Una polemica contro i soggetti commerciali, p. 140
- III.2. “Cosa nel pensate dell'influenza degli alberi sul vostro lavoro?”. Il rapporto con la natura, p. 145
- III.3. “La locomotiva è un'opera d'arte?”. Lo spettro del mito della macchina, p. 149
- III.4. La risposta di Albert Gleizes nella prospettiva di un “rétour à l'homme”, p. 155
- III.5. L'autonomia della creazione plastica rispetto alle fonti di ispirazione e il questionario di Abstraction-Création sullo sfondo della questione sociale, p. 161

Capitolo IV.

Astrattismo e politica: Abstraction-Création sullo sfondo della querelle du réalisme

- IV.1. Note sul contesto, p. 167
- IV.2. Parigi-Mosca nel *milieu* di Abstraction-Création, p. 173
- IV.3. L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires contro l'astrattismo, p. 176
- IV.4. L'arte astratta ha perso la sua funzione sociale. Le critiche ad Abstraction-Création su «L'Humanité», p. 182
- IV.5. Antefatti della *querelle du réalisme*: l'inchiesta di «Commune» del 1935, p. 194
- IV.6. La *querelle* sulle pagine di «Abstraction Création Art Non Figuratif» nel 1935, p. 204
- IV.7. Forma e contenuto: gli “esuli” di Abstraction-Création nell'inchiesta dei «Cahiers d'art» del 1935, p. 219

Capitolo V.

Abstraction-Création e le manifestazioni di arte murale nell'anno 1935

- V.1. Note sul contesto, p. 229
- V.2. Il *Salon de l'art mural* del 1935, storia di un'esposizione, p. 236

V.3. Abstraction-Création e l'arte murale come manifesto dello "spirito di evoluzione" dell'arte, p. 243

V.4. La polemica di Enrico Prampolini, p. 252

V.5. Gli astratti italiani e Abstraction-Création nel Salon parigino, p. 259

V.6. "Il futurismo è l'arte del regime, il futurismo è un'arte astratta": le critiche a Enrico Prampolini sulla rivista «Commune», p. 268

V.7. Il difficile dialogo con le istituzioni e la decentralizzazione dell'attività di Abstraction-Création nel 1936 p. 273

Capitolo VI.

Abstraction-Création e il mercato dell'arte

VI.1. Le posizioni critiche verso il sistema capitalistico del mercato in «Abstraction Création Art Non Figuratif», p. 280

VI.2. Léonce Rosenberg e Abstraction-Création, p. 287

VI.3. Le gallerie intorno ad Abstraction-Création, sulla *rive gauche*, p. 293

VI.4. Sulla marginalizzazione dell'astrazione geometrica negli acquisti di Stato, p. 304

Capitolo VII.

La fortuna critica di Abstraction-Création

VII.1. La rimozione del "lato oscuro" di Abstraction-Création: la vicenda editoriale di Michel Seuphor, p. 308

VII.2. Sulla fortuna critica di Abstraction-Création, p. 317

APPARATI

Bibliografia

Immagini

Introduzione

*L'association abstraction-création est absolument ind ependante
de tout groupement, de toute firme commerciale et
de toute combinaison publicitaire*
(Editorial, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, 1932)

“L’associazione Abstraction-Création   assolutamente indipendente da qualsiasi gruppo, societ  commerciale e sistema pubblicitario”. Con questa affermazione si apriva ogni numero della rivista pubblicata dall’omonima associazione, nata il 15 febbraio 1931 da un’iniziativa di Theo Van Doesburg il quale, poco prima della scomparsa prematura un mese dopo, aveva riunito nel proprio *atelier* alcune figure di rilievo del contesto artistico parigino dell’epoca tra cui Hans Arp, Robert Delaunay, Auguste Herbin, Albert Gleizes.

La vicenda del gruppo Abstraction-Création   riconosciuta dalla critica come punto di riferimento per la diffusione dell’astrattismo negli anni Venti e Trenta del secolo scorso ma la sua storia   stata oggetto fino ad oggi di un’unica trattazione estensiva in ambito francese, il catalogo della mostra *Abstraction-Création 1931-1936* a cura di Gladys Fabre ordinata presso il Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris nel 1978, mentre in Italia non esiste alcuna monografia sull’argomento, per quanto i riferimenti ad essa siano ricorrenti per descrivere le tendenze europee a cui guardarono gli astratti italiani, grazie agli studi di Paolo Fossati¹ e poi di Luciano Caramel². Il nome del gruppo entr  nella letteratura sulla storia

¹ Paolo Fossati, *L’immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia (1934-1940)*, Einaudi, Torino, 1971.

² A Luciano Caramel si devono le riflessioni sul valore culturale del dialogo tra Milano e Parigi sul fronte della frequentazione dei pittori italiani con il gruppo d’oltralpe. Mentre sono stati sottolineati i legami formali tra le tendenze dell’arte astratta rappresentate nella capitale francese e quello italiano, rintracciando l’importanza dei rapporti internazionali di figure legate al futurismo come Alberto Sartoris e Enrico Prampolini per l’aggiornamenti della scena artistica nazionale, non   stato tuttavia approfonditamente inquadrato quale fosse il dibattito interno al gruppo Abstraction-Création. Tra la bibliografia sull’argomento con riferimento alla citazione dell’attivit  del gruppo si rimanda ai seguenti volumi curati da Luciano Caramel: *El arte abstracto italiano de los anos treinta*, in *Vanguardia italiana de entreguerras*, catalogo della mostra, a cura di Luciano Caramel, Enrico Crispolti, Veit Loers, Museum Fredericianum, Kassel, 28 gennaio – 25 marzo 1990; IVAM Centre Julio González, Valencia, 9 aprile – 5 giugno 1990. Milano, Mazzotta 1990, pp. 69-80; *L’Europa dei*

dell'arte astratta nei primi anni del dopoguerra attraverso gli scritti del critico belga Michel Seuphor, il quale definì l'associazione come baluardo delle ricerche geometriche costruttiviste in Europa. Questa impostazione poggiava i suoi fondamenti intellettuali nell'attività critica di Seuphor tra le due guerre come fondatore del gruppo Cercle et Carré nel 1930 nella direzione di un marcato anti-surrealismo. Chiunque si sia avvicinato allo studio dell'attività di Abstraction-Création ha dovuto confrontarsi con questa lettura, che ebbe fortuna fino alla prima metà anni Settanta³. A partire dallo studio di Fabre del 1978, che per primo aprì nuovi filoni di riflessione emancipandosi dall'interpretazione testimoniale di Seuphor, dopo anni di silenzio critico sono stati aperti altri fronti interpretativi che hanno incluso analogie e confronti tra l'attività del gruppo astratto e il movimento fondato da André Breton⁴. Un altro importante contributo pubblicato in anni recenti è giunto da George Roque nell'ambito degli studi sul significato dell'astrazione attraverso la storia della sua terminologia⁵. Caratteristica comune della letteratura sull'argomento è l'esteso spazio dedicato all'interpretazione delle parole "abstraction" e "création" che costituirono il nome

rationalisti, 1989, Electa, Milano; *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, 10 marzo – 24 giugno 2007, Mazzotta, Milano, 2007; *Gli astratti*, in *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, 27 gennaio-30 aprile 1982, Palazzo Reale di Milano, Mazzotta, Milano, 198; *La nascita dell'arte astratta in Arte italiana del XX secolo, pittura e scultura 1900-1988*, Royal Academy of Arts, Londra, 1989; *Arte astratta in Italia tra le due guerre in Abstracta: Austria, Germania, Italia 1919-1939. L'altra arte degenerata*, Electa, Milano, 1997. Il riferimento all'attività del gruppo Abstraction-Création è spesso citato dando informazioni imprecise sulla sua storia (a titolo d'esempio Mario-Andreas von Luttichau nel saggio *L'esigenza di una nuova forma (Piet Mondrian)* pubblicato nel catalogo della mostra *Abstracta* sopracitato, riconduce erroneamente l'attività del gruppo a Michel Seuphor, già fondatore di Cercle et Carré. *Ivi*, p. 97.

³ Si rimanda a Marie-Aline Prat, *Peinture et avant garde au seuil des années 30*, La Cité - L'Age d'Homme, Losanna, 1984; *George Rickey, Constructivism, Origins and Evolution*, Braziller, New York, 1967.

⁴ Si vedano le posizioni di Anna Mosynka, *Abstract Art*, Thames & Hudson, Londra, 1990; Jed Rasula, *Dangerous Games and New Mythologies: Cercle et Carré (1930); Art Concret (1930); Abstraction-Création (1932-5); and Minotaure (1933-39)*, in *Oxford Critical and Cultural History of Modern Magazines Volume I, Europe 1880-1940*, Oxford University Press, 2013, pp. 265-289.

⁵ Sull'argomento George Roque, *Che cos'è l'arte astratta? Una storia dell'astrazione in pittura (1860-1960)*, Donzelli editore, Roma, 2004; *Art et science de la couleur: Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Jacqueline Chambon Ed., Nîmes, 1997.

dato all'associazione attraverso un'esegesi fondata sul potenziale rinnovamento portato dal gruppo alle proposte formali dell'astrattismo a Parigi tra le due guerre nel solco di una ricerca di "sintesi" tra tendenze organiche e geometriche, tra astrazione e concretismo⁶. Risulta finora trascurato lo studio di quella parte di produzione teorica e progettuale che inserì Abstraction-Création nel contesto del dibattito estetico e politico dell'epoca. Il presente lavoro, rispondendo a questa lacuna, si propone di fornire una più ampia comprensione dei fenomeni che animarono le posizioni del variegato gruppo di astrattisti, allargando lo sguardo a questioni di sistema, dall'editoria ai rapporti con la critica coeva, dal legame con il pensiero marxista all'impegno sul fronte dell'arte murale, temi significativi degli anni Trenta europei. La vicenda di Abstraction-Création presenta il problema storiografico della frammentarietà dei materiali documentari; per ovviarvi, il lavoro di analisi è stato condotto su due livelli: in primo luogo, l'indagine dei principali archivi degli artisti del gruppo conservati in Francia ha permesso di ricostruire filologicamente l'attività dell'associazione; in secondo luogo, lo spoglio sistematico di fonti bibliografiche dell'epoca – in particolare riviste d'arte e pubblicazioni marxiste – ha permesso di interpretare nuovamente la natura dei contributi pubblicati sulla rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif», rileggendo la posizione del gruppo alla luce del contesto di riferimento. Alla tradizione delle interpretazioni purovisibiliste (l'astrattismo artefice di pure indagini formali, del tutto distanti dalle contingenze storiche e sociali), si offre una diversa lettura che attingendo alle fonti di archivio e a stampa dimostra quanto il lavoro degli artisti del gruppo Abstraction-Création oscillasse tra ricerca di rarefazione formale e una ridefinizione ideologica fondata sull'implicita etica "rivoluzionaria" dell'arte astratta.

Il primo capitolo, partendo dallo studio dei fondi di archivio di Jean Hélion, Auguste Herbin, Albert Gleizes, Otto Freundlich, Étienne Beothy, Leonce Rosenberg, conservati nei centri di ricerca francesi dell'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC, Caen), Bibliothèque Kandinsky (Centre Pompidou, Parigi) e INHA (Institut national d'histoire de l'art, Parigi), assieme alla consultazione degli Archives Nationales de Paris, ricostruisce storicamente diversi aspetti relativi alla nascita, agli obiettivi e all'attività del

⁶ Gladys Fabre, *L'art abstrait-concret à la recherche d'une synthèse*, in AaVv, *Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929-1939*, Flammarion, Parigi, 1997, pp. 71-77.

gruppo astratto. Seguendo da vicino le vicende e gli sviluppi raccontati dalla disomogenea mole di documenti disponibile – non esiste infatti un archivio dell’associazione, a differenza di altre realtà nate nel dopoguerra come il Salon des Réalités Nouvelles – la parte iniziale di questo studio evidenzia le dinamiche e i problemi, sia ideologici sia pratici, che caratterizzavano una macchina complessa come l’attività di un gruppo internazionale in cui agivano personalità assai differenti per indole e funzione. Il capitolo si interroga sugli obiettivi fondanti la nascita del gruppo, proponendone una rilettura che posiziona Abstraction-Création nel solco del modello delle società internazionali, unendo l’esempio delle associazioni di “cooperazione intellettuale”, all’epoca fiorenti, con quello dei Salon indipendenti, di cui venne adottata l’impostazione di lavoro pressoché sindacale strutturata sulla rotazione delle cariche direzionali, proponendo un’alternativa al leaderismo dei gruppi che aveva contraddistinto le esperienze dei precedenti Cercle et Carré e Art Concret, caratterizzati da una partecipazione numericamente ristretta. La storia di Abstraction-Création viene quindi analizzata sottolineando le discontinuità con i precedenti, evidenziandone l’attività volta a interrogarsi sulla questione generazionale dell’attrattività dell’astrattismo tra i giovani artisti e sulla sua promozione nel sistema dell’arte. Si propone un riesame dell’intera attività del gruppo a cominciare dalle pubblicazioni, prendendo in considerazione con uno sguardo unitario le fonti di archivio che testimoniano la genesi del progetto editoriale, dall’iniziale modello della rivista modernista proposto da Jean Hélion ad un “almanacco” annuale volto a testimoniare le diverse proposte di “arte non figurativa” progettato da Hans Arp. La consultazione dei numeri originali della rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif»⁷ e delle monografie pubblicate dall’associazione sul piano dello studio della loro storia editoriale, attraverso un’analisi delle interrelazioni tra i codici linguistici dei prodotti a stampa con il campo più ampio dell’attività dell’associazione, offre

⁷ Le ricerche di archivio non hanno fatto emergere documenti originali che riguardino il lavoro redazionale (dattiloscritti, manoscritti degli autori dei contributi, oppure fotografie pubblicate sui numeri del bollettino), di conseguenza la fonte utilizzata è sempre la rivista originale, conservata presso la Bibliothèque Nationale de France e il reprint, pubblicato per le edizioni Arno Press nel 1968, fedele tranne che per le note di stampa. La consultazione della rivista originale ha permesso di indagare alcuni aspetti relativi alla produzione editoriale del gruppo, approfondendo informazioni che non comparivano sul reprint, come il sistema di editori, stamperie e prestanome che ne sostenevano l’attività. L’argomento è affrontato nel paragrafo 1.2.

una nuova interpretazione delle strategie comunicative del gruppo: la rivista si collocava come una sorta di strumento espositivo su carta, per compensare la mancanza di luoghi fisici; il principio dell' "anonimato" che regolava la presenza dei nomi degli artisti sulla rivista non risulta legato a ragioni prettamente ideologiche⁸, quanto a una precisa strategia di equità promozionale, come la presenza su «Abstraction Création Art Non Figuratif» di figure solo latamente legate all'attività del gruppo testimonia. L'inclusione all'interno della rivista, ad esempio, di Kandinsky e Picasso, quest'ultimo non iscritto all'associazione Abstraction-Création, è interpretata alla luce di una precisa volontà della direzione – rappresentata da Herbin e Vantongerloo – di riavvicinare dell'opera dei due artisti, attraverso la riproduzione di dipinti di derivazione geometrica, alla matrice rigorosa dell'astrattismo, che andava contendendosi con il surrealismo l'affiliazione al gruppo dei due maestri. Herbin e Vantongerloo erano infatti animati dalla visione fittizia di una nuova incisività che avrebbe potuto avere lo sguardo "razionale" sul mondo del pensiero, ideale e materiale, sull'arte, sulla poesia e sulla rivoluzione, rispondendo al movimento di Breton che si era imposto in breve tempo come una sorta di filosofia di vita, un modo di essere e di agire i fatti di vita e della storia.

Lo studio dell'attività editoriale del gruppo è stato inoltre esteso dalla rivista alle monografie; ne è emerso il maggiore spazio dato agli artisti che avevano capacità finanziarie di autoproduzione, come nel caso del libro dedicato a Erni, Schiess, Seligmann e Tauber Arp, i quali godevano del sostegno del collezionismo svizzero. Inoltre, si sottolinea il contributo di Arp alla progettazione grafica, matrice che avrebbe dovuto rendere riconoscibile il gruppo inserendosi nel settore del mercato dell'editoria artistica entrato in difficoltà con la crisi economica. Sono stati quindi messi in luce alcuni aspetti inediti relativi alle attività espositive del gruppo astratto: gli artisti che aderirono ad Abstraction-Création ebbero molte aspettative sulla gestione della "salle d'exposition" aperta nel 1934 in Avenue du Wagram, uno spazio nella *rive droite* in una delle zone in voga tra i mercanti d'arte. La sala non fu gestita come galleria ma attraverso un criterio di rotazione espositiva mentre le mostre, caratterizzate da un taglio retrospettivo, illustravano le diverse scuole dell'astrattismo: il passaggio dalla figurazione all'astrazione dei pittori provenienti dal post-cubismo, la ricerca astratta come

⁸ Questa la tesi di Jed Rasula, *op. cit.*

metodo (Mondrian, Van Doesburg) e le nuove tendenze rappresentate dai pittori che interpretavano astrazione e figurazione attraverso una rielaborazione di temi surrealisti. Il *mélange* identificativo di Abstraction-Création si conferma anche nella sua attività espositiva come lo specchio di una duplice tendenza che si andava delineando nell'arte dei circuiti modernisti: la linea filo-surrealista da un lato e quella astratta dall'altro. In conclusione, si può affermare che l'operazione del gruppo astratto, guardando a quanto avveniva attorno al movimento di Breton, tentò di mutuare l'idea di mettere in scena un'avanguardia "altra" fondata sul principio dell'autopromozione tramite i propri rappresentanti, non trovando tuttavia il necessario sostegno di critica e pubblico. La chiusura dello spazio coincise infatti con lo smembramento del gruppo alla fine del 1934: le divisioni sono da ricondurre alla "mancanza di interesse per le mostre", come affermò Kandinsky; alla gestione finanziaria delle risorse, monopolizzate da Herbin; alle posizioni anti-surrealiste di quest'ultimo e di Vantongerloo, malviste da Arp e Héliou; alle aspettative radicali di Otto Freundlich il quale, da quanto emerge in un dattiloscritto inedito, pensava ad Abstraction-Création come ad un vero e proprio collettivo maggiormente schierato politicamente. In gioco vi era, infatti, anche la definizione della linea del gruppo nel contesto politico che andava radicalizzandosi con l'*appel à la lutte*, il vasto movimento culturale di sostegno alla classe operaia che esplose dopo le manifestazioni di estrema destra del febbraio 1934 a Parigi. La corrispondenza con il Ministère des Beaux Art, emersa attraverso le ricerche condotte all'Archives Nationales de Paris, documenta come l'attività del gruppo astratto si sia distinta, rispetto alle precedenti organizzazioni astratte, per i rapporti avviati con le istituzioni ma sempre con l'obiettivo di presentarsi come organismo indipendente che svolgeva un ruolo di tutela della "minoranza" astratta. Tra le novità più interessanti emerge il ruolo che ebbe Vantongerloo nella veste di vicedirettore di Abstraction-Création: vero punto di snodo organizzativo delle attività dell'associazione e elemento equilibratore fra le parti, il suo apporto intellettuale fu di primo piano per le attività seguite dall'associazione nel 1935 in seno alle manifestazioni legate all'arte murale.

Per comprendere gli argomenti che agitarono il gruppo si è ripartiti da un'analisi dei contenuti della rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif», tuttora il documento centrale per lo studio dell'attività critica del gruppo. Il direttivo decise di strutturare il

secondo numero della sua pubblicazione, uscito nel 1933, attraverso un questionario rivolto agli artisti iscritti. Questa scelta costituisce uno dei capitoli meno commentati della sua storia, nonostante in questa occasione fossero stati affrontati alcuni temi fondamentali per l'avanguardia: la relazione degli artisti astratti con l'immaginario organico e meccanico, la presenza di elementi figurativi ad essi riconducibili nell'opera d'arte astratta, la definizione di un orizzonte concretista, la funzione sociale dell'arte nella prospettiva dell'unità tra pittura, scultura e architettura. Van Doesburg, per sua stessa ammissione, collocava la nascita del gruppo nel solco di un'operazione che recuperasse terreno rispetto alle ostative posizioni della critica: elencava tra i nomi e cognomi di quelli che identificava come "nemici dell'arte astratta" i critici più attenti alle avanguardie – Tériade, Zervos, Raynal – i più reazionari (Camille Mauclair) e quelli maggiormente legati al mercato come Adolphe Basler, tra i principali sostenitori dei pittori della Scuola di Parigi. Il documento può essere letto come risposta polemica a un format di informazione mass mediatica che trovò negli anni Trenta grande diffusione⁹; i termini semplicistici e il tono satirico con i quali veniva formulata l'inchiesta¹⁰ di *Abstraction-Création*, rivelano che il lettore ideale verso cui si indirizzavano gli astratti fosse il sistema dell'arte nel suo complesso, a partire dai critici, allineati nel giudicare l'arte astratta sul metro della moda figurativa. Si è reso quindi necessario contestualizzare i temi emersi nel numero del 1933 di «*Abstraction Création Art Non Figuratif*» all'interno del dibattito critico coevo, concentrandosi sulle posizioni degli artisti che animarono il gruppo astratto e attingendo come fonte iniziale a due inchieste parzialmente note: l'indagine sul rapporto tra astrattismo e cubismo, che trovò la sua

⁹ Il questionario come genere di informazione mediatica aveva ricevuto un'ampia diffusione negli anni tra le due guerre, tanto da essere interpretato come genere storiografico per raccontare le relazioni tra l'arte e l'identità nazionale nelle pubblicazioni statunitensi e sudamericane degli anni Trenta. Sull'argomento si rimanda a Lori Cole, *Surveying the Avant-Garde: Questions on Modernism, Art, and the Americas in Transatlantic Magazines*, Pennsylvania State University Press, 2018.

¹⁰ La considerazione generale sulla scelta dell'inchiesta come modello di comunicazione per le avanguardie adottata in accezione polemica rispetto all'utilizzo che veniva fatto mediaticamente del "questionario", che da strumento delle scienze sociali era stato assunto a garanzia di "scientificità" per gli argomenti più disparati che venivano proposti nell'industria editoriale (Cole, *op. cit.*, p. 33.), è un'argomentazione che può essere estesa al contesto in cui nacque il numero di «*Abstraction Création Art Non Figuratif*» oggetto di analisi.

piattaforma ideale sui «Cahiers d'art» nelle inchieste condotte tra 1930 e 1931, e i suoi legami con l'architettura, che prese forma sulle pagine del periodico illustrato «Excelsior» nel 1932¹¹. La scelta di argomentare le posizioni degli astrattisti partendo da queste due fonti è intrinseca al lavoro di ricerca, poiché in questa sede sono articolati in maniera più approfondita il pericolo dello “stile” e della decorazione nella formazione dei giovani artisti, il tema della cerebralità e della freddezza dell'arte astratta nel clima di “ritorno all'uomo” e di superamento dell'“età della macchina” con un ritorno ai valori della natura, lo scontro tra l'idea di arte totale nella costruzione plastica e il ritorno dell'affresco, temi che si attestano come i principali agitatori della critica dell'epoca e della produzione teorica di Abstraction-Création. L'obiettivo è dunque di dimostrare come le posizioni del dibattito critico coevo abbiano influenzato la redazione del numero-inchiesta diretto da Auguste Herbin, con la collaborazione di un comitato redazionale composto da Arp, Gleizes, Héliou, Kupka, Pevsner, Seligmann e Vantongerloo¹², argomento a cui è dedicato il terzo capitolo. Scegliendo di aprire una discussione sull'attualità del tema della macchina o sull'influenza delle ricerche organiche, infatti, il gruppo rendeva noti i principi ispiratori delle poetiche astratte.

Non si conservano negli archivi degli artisti consultati materiali che permettano di commentare il lavoro redazionale della direzione. L'analisi delle domande e delle risposte date nel numero in oggetto introduce diversi elementi: la critica alla moda del mercato orientato verso la figurazione che comprende accademismo e surrealismo; il tentativo di rinnovamento del linguaggio teorico anche da parte dei pittori della generazione cubista,

¹¹ L'inchiesta sui «Cahiers d'art» è commentata da Roque in *Che cos'è l'arte astratta*, op. cit.; una fonte che non ha trovato fortuna critica nelle ricerche sul tema in oggetto è l'inchiesta de «Excelsior» segnalata brevemente in Lori Cole, *Surveying the Avant-Garde: Questions on Modernism, Art, and the Americas in Transatlantic Magazines*, Pennsylvania State University Press, 2018 e Romy Golan in *Muralnomad. The paradox of wall painting. Europe 1927-1957*, Yale University Press, New Haven and London, 2009.

¹² Parteciparono al numero: Arp, Barbara Hepworth, Béothy, Bill, Bucheister, Calder, Delaunay, Del Prète, Domela, Dreier, Eltzbacher, Fernandez, Fischli, Foltyn, Freundlich, Gabo, Garcin, Gleizes, Gorin, Héliou, Herbin, Holty, Hone, Jelinek, Jellet, Kobro, Kosnik-Kloss, Kupka, Moholy-Nagy, Mondrian, Moss, Nicholson, Pevsner, Povorina, Power, Prampolini, Reth, Roubillotte, Rossiné, Schiess, Scwitters, Séligmann, Stazewski, Streminski, Tauber-Arp, Valmier, Van Doesburg, Vantongerloo, Villon, Vordemberge-Gildewart, Vuillamy, Wadsworth, Willimann. «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933.

come Herbin, attraverso l'adozione di metafore concretiste; l'affermazione di posizioni contrastanti anche sul tema della macchina che aveva unito nel decennio precedente l'avanguardia, con il superamento delle certezze plastiche dell' "arte meccanica" da una parte (Gleizes) e il superamento della "gerarchia delle tecniche" dall'altro (Moholy-Nagy). Il commento sui temi emersi non vuole essere esaustivo; un'analisi comparata delle posizioni degli artisti sul numero del questionario e l'attività teorica di ognuno potrebbe essere oggetto di un ulteriore lavoro di ricerca. Si è voluto dedicare un approfondimento ai temi emersi nel numero del 1933 perché questo testimonia uno spartiacque sia per i contenuti affrontati nei numeri successivi di «Abstraction Création Art Non Figuratif», per quanto concerne una diversa attenzione al dibattito sul realismo, sia per quanto riguarda la direzione del gruppo, precedendo la spaccatura interna causata anche dal rapporto di alcuni suoi membri con il movimento surrealista. È possibile infatti che il numero-questionario sia nato come il tentativo di un confronto tra gli astratti nell'ottica di redigere una sorta di manifesto "alternativo" al surrealismo. Nello stesso 1933 veniva infatti pubblicato il primo numero di «Minotaure» animato dall'inchiesta *Pouvez-vous dire quelle à été le rencontre capitale de votre vie?*¹³ introdotta da André Breton e Paul Eluard, dove si affermava la supremazia della casualità sul pensiero razionale sull'opera di artisti e intellettuali di diversa formazione e nazionalità¹⁴. Il numero di «Minotaure», stampato il 12 dicembre 1933, usciva in concomitanza con quello di «Abstraction Création Art Non Figuratif»; è lecito supporre, per le ragioni legate alla presenza di figure-ponte tra i due gruppi – in particolare Arp, il quale

¹³ Sono molti i questionari pubblicati anche dai surrealisti come una sorta di parodia di indagine sociologica. A titolo di esempio si ricordano *La suicide est - il une solution?*, «La révolution surréaliste», Parigi, n. 1, Dicembre 1924, pp. 31-32; *Enquête sur l'amour*, «La révolution surréaliste», n. 12, Dicembre 1929, p. 65-76.

¹⁴ "Cette inquiétude traduit, en effet, selon toutes possibilités, le trouble actuel, paroxystique, de la pensée logique amenée à s'expliquer sur le fait que l'ordre, la fin, etc., dans la nature ne se confondant pas objectivement avec ce qu'ils sont dans l'esprit de l'homme, il arrive cependant que la nécessité naturelle tombe d'accord avec la nécessité humaine d'une manière assez extraordinaire et agitant pour quel es deux déterminations d'avèrent indiscernables". André Breton, Paul Eluard, *Enquête, Pouvez-vous dire quelle à été le rencontre capitale de votre vie? jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit? Du nécessaire?*, «Minotaure», anno I, n. 1, pp. 101-116.

partecipò a entrambe le inchieste¹⁵ – che i contenuti del numero surrealista fossero arrivati a conoscenza di Herbin. Il secondo manifesto del surrealismo venne redatto nel 1930; tre anni dopo, invece di allinearsi con un singolo testo, il questionario di Abstraction-Création produceva un mosaico di risposte, fornendo un ritratto composito e talvolta fratturato di una comunità molto poco coesa.

Il tema la funzione sociale dell'arte astratta nelle sue prospettive di applicazione architettonica – argomento che occupò il solo contributo di Vantongerloo nel numero-inchiesta del 1933 – e il problema del rapporto con le arti di comunicazione di massa, la fotografia il cinema e il manifesto, che ebbero un ruolo di primo piano nel rilancio delle discussioni sull'arte impegnata promosse nelle fila del PCF e poi del Front populaire sembravano non trovare spazio nelle pubblicazioni del gruppo astratto, che preferì dedicare le sue pagine alla riproduzione di dipinti e sculture. Tuttavia, il gruppo di artisti che faceva capo ad Abstraction-Création si era presentato sulla scena artistica in una fase in cui il dominante interesse per una ricomposizione formale (il ritorno al soggetto), si era caricato di significati ideologico-politici. Il contesto fortemente politicizzato portò gli artisti del gruppo ad affrontare internamente le discussioni che andavano contemporaneamente dibattendosi nei circoli militanti marxisti della capitale francese. Sebbene i rimandi a una generica simpatia del gruppo per l'Association des écrivains Révolutionnaires oppure allo schieramento antinazifascista dell'astrattismo siano emersi nella letteratura sull'argomento¹⁶,

¹⁵ Oltre ad Arp, tra gli artisti gravitanti attorno ad Abstraction-Création che parteciparono all'inchiesta vi fu anche Kandinsky. L'artista russo ricordava l'aneddoto di una sua partecipazione a un convegno di vegetariani a Monaco. Il conferenziere al termine della relazione dichiarò di aver mangiato, nelle settimane precedenti, del fegato, giustificando con queste parole la trasgressione: “Ce n'est pas un très grand crime d'avaler un morceau de foie. Le crime vraiment pernicieux serait de suivre extérieurement un principe quand il n'est pas mur intérieurement”. “Voilà ce que je trouve “nécessaire”- commentava Kandinsky nell'inchiesta surrealista – “Cette loi de la liberté intérieure. Cette même loi qui est vraiment la seule sure en Art”. Kandinsky, *Enquête*, «Minotaure», anno I, n. 1, p. 110.

¹⁶ Gladys Fabre ha evocato le simpatie del gruppo Abstraction-Création per l'AEAR; Jed Rasula ha sottolineato i legami dell'avanguardia con gli ideali rivoluzionari nel suo contributo. Pascal Ory nel fondamentale volume dedicato alla storia del Front Populaire francese, ha citato brevemente la vicinanza del gruppo al PCF. P.Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, CNRS

non sono state chiarite le posizioni del gruppo dal punto di vista ideologico. Abstraction-Création, a differenza del movimento surrealista che caratterizzò la propria attività con trasparenza ideologica - attivismo politico da un lato e sperimentazione artistica dall'altro per concretizzare la "rivoluzione" intesa come trasformazione dell'uomo e dell'individuo - aveva deciso di restare fuori da ogni eventuale manipolazione politica e mediatica: "l'associazione è indipendente da tutti i raggruppamenti", si leggeva in ogni editoriale di apertura della rivista. Non solo da altri "gruppi" artistici, ma anche dalle fazioni politiche, si direbbe. Per molti artisti che amavano definirsi "indipendenti" era necessario che le opere parlassero al posto delle teorie. Questo tipo di atteggiamento, che implicava un discorso sulla purezza assoluta dell'opera di stampo idealista, aveva portato Vordemberge-Gildewart ad affermare nel 1933 sulla rivista dell'associazione: "Il n'existe pas d'art politique ou social"¹⁷. L'indipendenza con la quale si presentava l'associazione Abstraction-Création era tuttavia solo apparente: attraverso la propria rivista, infatti, il gruppo astratto tentava di sfruttare le occasioni di propaganda culturale all'interno della *querelle du réalisme*, il dibattito artistico promosso dalla Maison de la Culture tra 1935 e 1936, dove si trovarono anticipati gli scontri e le discussioni che avrebbero animato il mondo dell'arte del dopoguerra alla ricerca di una dialettica tra difesa della libertà formale e impegno politico. L'analisi comparata di ciò che venne pubblicato nell'anno 1935 sulla rivista del gruppo su «Commune»¹⁸, organo di stampa dell'AEAR (Association des écrivains et artistes révolutionnaires) e l'«L'Humanité», di cui si

éditions, Parigi, 2016 (prima edizione Librairie Plon, Parigi, 2004). Celine Berchiche ha dedicato un articolo all'attività militante di Auguste Herbin, senza approfondire le diverse posizioni del gruppo. C. Berchiche, *Auguste Herbin, années Trente. Comment allier liberté créatrice et engagement politique?*, L'Art comme résistance, «Dissidences», n.9, 2011. Tra i recenti contributi in ambito italiano anche l'articolo di Monica Cioli, *L'astrattismo a Parigi negli anni Trenta: «Cercle et Carré» e «Abstraction-Création» come laboratorio della modernità*, in «Visual History. Rivista di storia e critica dell'immagine», n. 1, ISSM, Napoli, 2013, pp. 37-48. Qui l'autrice tratteggia l'orizzonte comune dei gruppi astratti degli anni Trenta nell'affermare la libertà dell'arte contro i totalitarismi. Anche in questo caso non sono indagate le dinamiche del rapporto tra gli artisti astratti e la politica del Fronte Popolare, né tantomeno delle loro posizioni nell'ambito del dibattito sul realismo.

¹⁷ Vordemberge-Gildewart, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 49.

¹⁸ *Où va la peinture?*, «Commune», n.21, maggio 1935; *Où va la peinture?*, «Commune», n.22, giugno 1935, édition de l'AEAR, Parigi

presentano articoli in parte inediti¹⁹, permette di rintracciare quale fossero gli argomenti del dibattito relativo all'arte, alla rivoluzione e alla propaganda. La dirigenza comunista accusava l'astrattismo di essere caduto nella trappola dell'*art pour l'art*, arrivando ad indicare un bersaglio diretto nella neonata associazione Abstraction-Création; il gruppo, per rispondervi, dedicava largo spazio alle opinioni del membro della dirigenza del partito Paul Vienney sulle pagine di «Abstraction Création Art Non Figuratif» del 1932²⁰, testimoniando il coinvolgimento del gruppo, sin dalle prime battute, al dibattito marxista.

L'analisi dei contenuti pubblicati sull'organo di stampa del gruppo astratto testimonia che questo fu molto presente ed espresso dagli artisti con differenti approcci: la rivendicazione di autonomia e indipendenza di linguaggio, il desiderio di allontanarsi da qualsiasi irreggimentazione politica oppure di formulare un pensiero che, adottando gli strumenti della critica marxista, identificasse nell'astrattismo il punto più avanzato dell'arte. I pittori astratti più vicini al PCF, in particolare Auguste Herbin, cercarono di coniugare due aspetti apparentemente divergenti: da una parte, attingendo alle argomentazioni della filosofia idealista, sostenevano l'autonomia dell'arte dall'etica e dalla politica, dall'altra si facevano portavoce di un'apologia dell'astrattismo come arte rivoluzionaria. Per delineare le posizioni di Abstraction-Création sulla *querelle* sono state prese in considerazione fonti finora non commentate – come nel caso di un quaderno del Voks sovietico che veniva distribuito nel 1935 a Parigi, una pubblicazione fortemente anti formalista – o poco indagate rispetto alle posizioni dell'astrattismo, come nel caso dell'inchiesta di «Commune» *Où va la peinture?*, di cui si offre un'analisi anche dal punto di vista del repertorio iconografico utilizzato, dove si sancisce il ritorno al soggetto anche dal punto di vista della comunicazione visiva. Ne risulta che l'adesione al gruppo astratto per alcuni artisti fu il tentativo di una “lotta sconsiderata”²¹ contro l'assunzione del realismo come estetica del Partito Comunista: la

¹⁹ Jean Peryalbe [Leon Moussinac], *Les thèses de Plekhanov. Appel aux artistes*, «L'Humanité», 14 gennaio 1932 ; Leon Moussinac, *Sur Plékhanov – L'art au service du proletariat*, in «L'Humanité», 5 maggio 1932.

²⁰ Paul Vienney, *Développement de l'art abstrait et développement social*, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.1, 1932

²¹ L'espressione è di Laure Garcin. Si rimanda al paragrafo IV.6. *La querelle du réalisme su «Abstraction Création Art Non Figuratif»*

rivista si schierava contro l'arte di propaganda, mettendo al centro la qualità della pittura e la libertà di espressione come elementi rilevanti per l'azione rivoluzionaria e presentando l'astrattismo nei termini di forma estetica che meglio di altre potesse esprimere l'idea di "universalità" della politica comunista. Tuttavia, questo messaggio non ebbe ampia risonanza: a dimostrazione della poca attrattività delle argomentazioni dei pittori astratti vengono infatti riportate le posizioni sostenute all'interno dei «Cahiers d'Art» nello stesso anno 1935 da alcuni membri dimissionari di Abstraction-Création che si erano avvicinati al surrealismo, in particolare Louis Fernandez. Il piano teorico sul quale si muovevano i surrealisti, dal punto di vista degli artisti astratti *engagé* che al tempo stesso volevano difendere il principio della libertà creativa, aveva un forte potere di attrazione proprio perché non era legato a un'estetica vincolante. Per Fernandez l'astrattismo era giunto al "feticismo del grado zero"²² mentre Picasso, avvicinosi al movimento di Breton dal 1932, era l'emblema dell'artista impegnato che non rinunciava al rinnovamento formale della propria ricerca rielaborando nuovi soggetti. Queste argomentazioni testimoniano ulteriormente il rapporto problematico tra l'autonomia della ricerca artistica e i condizionamenti ideologici nella storia di Abstraction-Création.

Se da una parte il gruppo polemizzò contro la linea culturale del realismo sociale, dall'altra si mantenne vicino alle attività promosse nell'ambito della sinistra, come testimonia il coinvolgimento dell'associazione nel progetto sostenuto dal PCF di sviluppare l'arte murale con il motto "la technique murale est le coupe de grace à l'individualisme"²³. Abstraction-Création partecipò, presentandosi come gruppo unito, al Salon de l'Art Mural del giugno 1935, prima mostra internazionale sul tema organizzata a Parigi; l'adesione del gruppo astratto alla manifestazione non è mai stata chiarita e laddove accennata, non è stato dato seguito a un'apposita verifica delle fonti. Questa occasione fu invece importante, poiché si trattò dell'unica esposizione nella quale l'associazione trovò un momento di riconoscimento pubblico alla propria attività. Lo studio della storia della mostra, utilizzando

²² L. Fernandez, *Enquête*, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935, p. 38.

²³ Antonio Berni, *Où va la peinture?*, «Commune», giugno 1935, op. cit., p. 1133.

come fonte primaria il catalogo originale conservato presso la Bibliothèque Kandinsky²⁴, offre un inedito spunto di riflessione per quanto concerne l'apporto del gruppo alle questioni legate all'arte murale: anche in questa occasione le posizioni di Abstraction-Création si dividevano tra chi sosteneva il principio di matrice costruttivista della realizzazione plastica degli spazi (Vantongerloo) e chi, come Albert Gleizes, sottolineava la lezione dell'affresco e del lavoro artigianale. André Lothe nell'inchiesta di «Commune» del 1935 affermava: “La peinture ne se vend plus, la peinture est sauvée”²⁵. Si può affermare che l'arte murale, soprattutto per Vantongerloo, il quale dall'estate del 1934 al settembre del 1935 assunse la direzione organizzativa dell'associazione, potesse essere la “soluzione salvatrice” anche all'interno di Abstraction-Création. L'artista olandese presentò l'associazione come l'ente che coscientemente aveva portato avanti, negli anni della propria attività, il principio di unità delle arti, sottolineando la convergenza tra l'idea di unione di pittura, scultura e architettura come “elementi inseparabili” e non “giustapposti” che caratterizzava il gruppo astratto e i principi dell'arte murale.

Abstraction-Création nell'anno 1935 si spese per accreditarsi sul piano delle manifestazioni legate al rilancio delle collaborazioni tra artisti e architetti. L'obiettivo dichiarato sulla rivista fu di annunciare una nuova primavera dell'astrattismo in questa direzione: nel quarto numero di «Abstraction Création Art Non Figuratif», dove vengono presentate diverse riproduzioni delle opere esposte al Salon, l'interprete dello spirito dell'arte astratta veniva identificato in Frank Lloyd Wright e la fioritura dell'astrazione in Italia come un “nuovo rinascimento”.

Nonostante le ricerche negli archivi francesi non abbiano fatto emergere nuovi documenti che testimonino relazioni dirette intercorse tra il gruppo astratto e gli italiani, la presenza di Melotti e Bogliardi al Salon de l'Art Mural, di cui risultano le presenze in catalogo, testimonia quanto la proposta di Abstraction-Création per l'affermazione di una estetica antirealista che rappresentasse sia la tendenza matematico-geometrica che quella lirica alla ricerca di una rinnovata visione del rapporto tra arte e architettura avesse trovato, nella leva

²⁴ Esiste una monografia dedicate all'attività del fondatore dell'associazione dove si affrontano principalmente le problematiche relative all'istituzione della legge dell'1% per la decorazione degli edifici pubblici. René Dauthy, *Saint Maur et L'Art Mural, 1935-1949. L'historique et l'1%*, Ed. Association Les Amis du peintre et sculpteur Saint-Maur, Louveciennes, 1999.

²⁵ A. Lothe, *Où va la peinture?*, op.cit., p. 957

degli astrattisti legati alla Galleria del Milione, una assoluta convergenza. Abstraction-Création, infatti, si presentò al Salon de l'Art Mural con opere di artisti rigorosamente geometrici e dalla ricerca più libera insieme, conciliando entrambe le anime dello schieramento astrattista nelle prime sale dell'esposizione. La manifestazione, inoltre, fu rilevante perché segnò l'allontanamento di Prampolini dal gruppo astratto: contrariamente all'immagine dell'artista futurista all'apice di successo tratteggiata dalle sue presenze nelle prestigiose Quadriennale e Biennale italiane, Prampolini nell'estate del 1935 visse all'estero un momento di marginalizzazione. Dallo spoglio degli articoli pubblicati su «Commune» è emerso come l'immagine dell'artista futurista non solo fosse ormai associata indiscutibilmente a quella del regime fascista per i soggetti presentati alla mostra *Les Futuristes Italiens* organizzata da Marinetti alla Galerie Bernheim Jeune²⁶, ma fosse anche oggetto di accuse sul piano ideologico e estetico dai militanti dell'AEAR per il suo “formalismo”. Il gruppo Abstraction-Création avrebbe potuto prendere posizione sostenendo l'artista modenese, unico italiano presente nei numeri iniziali della rivista, ma la sua assenza nella pubblicazione «Abstraction Création Art Non Figuratif» del 1935 e del 1936 testimonia che le ragioni politiche ebbero la meglio anche nelle scelte dell'associazione. Ricostruendo la disputa pubblicata da Prampolini su «Stile Futurista», dove l'artista attaccò ufficialmente gli organizzatori della mostra di arte murale parigina, si ipotizza che il pittore futurista decise di utilizzare il proprio organo di stampa per annunciare anche la sua rottura con gli ambienti dell'avanguardia parigina; la scelta infatti di corredare il suo articolo polemico contro il Salon attraverso la riproduzione di un'opera di Marlow Moss – rappresentante della “pura geometria” invisa alla critica francese quanto a quella italiana – argomentava l'insuccesso dell'idea di arte murale proposta da Abstraction-Création, oltre a quella designata dalla direzione del Salon. L'analisi della vicenda offre quindi un nuovo punto di vista sulle dinamiche che animarono il gruppo astratto, arrivando fino all'ultimo anno di attività segnato dalla sua marginalizzazione nelle successive manifestazioni di arte murale e dal tentativo di apertura verso altri centri, da Londra a Lodz.

²⁶ Per un inquadramento biografico si rimanda a Giovanni Lista, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Carrocci editore, Roma, 2013, pp.232-236.

Lo spostamento dell'attività del gruppo dalla capitale francese fu probabilmente dovuto alla mancanza di vendite e commissioni, come testimoniano le difficoltà economiche sempre più tragiche di alcuni suoi membri. Partendo da questa considerazione, il penultimo capitolo offre alcune note sul rapporto del gruppo astratto con il mercato dell'arte, interrogandosi sulle diverse contraddizioni che caratterizzarono sin dal principio l'attività di Abstraction-Création rispetto al suo posizionamento ideologico, alla dichiarata indipendenza e ai legami con le gallerie. Se la volontà di dissociarsi per questioni di principio dalle dinamiche che caratterizzavano il commercio dell'arte si contestualizzava nell'ambito delle critiche di intellettuali marxisti verso gli sviluppi capitalistico-finanziari del mercato presenti sulle stesse pagine della rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» attraverso le posizioni del critico moldavo Anatole Jakovsky, dall'altra parte l'associazione aveva al suo interno artisti che, come Herbin e Gleizes, utilizzarono le pubblicazioni del gruppo per rinsaldare il legame con Léonce Rosenberg. I pittori più giovani, tra i quali Jean Hélion, si indirizzarono invece verso i mercanti d'arte Pierre Loeb, Jeanne Boucher e Percier, che proponevano nei propri spazi una duplice offerta, esponendo opere ancora nel solco della tradizione cubista e surrealista insieme, come dimostra la ricerca condotta sui fondi delle gallerie conservati alla Bibliothèque Kandinsky. Tuttavia, l'apertura di questi mercanti all'astrattismo fu cauta, come testimonia la presenza di prestanomi per le attività svolte da Loeb, e spesso fallimentare, tanto da indurre le stesse gallerie verso la richiesta di aiuti di Stato. La consultazione degli Archives Nationales ha permesso di rintracciare il ruolo esercitato dallo Stato per le scelte che caratterizzarono il sostegno ai pittori di Abstraction-Création: le acquisizioni del Ministero tra il 1935 e il 1937, lasciano emergere l'indifferenza con la quale furono accolte le tendenze geometriche dell'astrattismo, dimostrando l'inefficacia dei rapporti istituzionali avviati da Vantongerloo e l'isolamento dei pittori geometrici che durerà nel dopoguerra.

Il capitolo conclusivo, dedicato alla fortuna critica, testimonia la precoce storicizzazione di Abstraction-Création: René Huyge, conservatore del Louvre e membro del Partito, nell'*Histoire de l'art contemporain* pubblicata nel 1935 affermò che il gruppo aveva avuto il ruolo di unire i pittori che non si riconoscevano nella "rappresentazione realista" del mondo esteriore, accorpando l'avanguardia cubista e surrealista. Se le ragioni Huyge erano

legate al tentativo di coesione delle avanguardie all'interno della militanza antifascista operato dal Fronte Popolare, in ambito anglosassone Barr indicava la ricerca di Héliou, "disertore della forma geometrica", come il nuovo orientamento dell'arte astratta, confermando la temperie artistica degli anni in oggetto espressa da una sorta di "compromesso" tra forma astratta oggettiva e lirica.

Diverso il contesto nel quale, in ragione dell'operato di Michel Seuphor, venne interpretata l'attività di Abstraction-Création negli anni Settanta: attraverso un'analisi dei principali scritti del critico belga, il capitolo traccia un percorso sui passaggi che hanno portato alla definizione del gruppo astratto come simbolo di resistenza dell'astrazione geometrica in opposizione al surrealismo, ideale proseguimento di Cercle et Carré. Le ragioni che portarono il critico belga a rimuovere dal proprio orizzonte l'innegabile rapporto di Abstraction-Création con gli ambienti surrealisti risiedono nel fatto che lui stesso partecipò come protagonista e testimone di una stagione critica che ha prediletto la lettura della modernità artistica in chiave razionalistica, assieme al suo impegno militante in difesa dell'arte concreta all'interno della *querelle du froid et du chaud* che caratterizzò la situazione artistica a Parigi negli anni Cinquanta. Si ritraccia inoltre nell'attività del critico Seuphor negli Stati Uniti, e in particolare al catalogo della mostra *Construction and Geometry in painting: from Malevich to Tomorrow*, ordinata presso la Galerie Chalette di New York nel 1960, la fortuna della lettura dell'attività del gruppo astratto in direzione costruttivista, promossa in una stagione di mostre organizzate dal MoMa di New York tra il 1970 e il 1979, aprendo nuovi campi di indagine in questa direzione.

Capitolo I.

Abstraction-Création: un modello per la promozione dell'astrattismo nel sistema dell'arte degli anni Trenta

I.1. Da Cercle et Carré e Art Concret alla nascita della “Société internationale des artistes non figuratifs”, poi Abstraction-Création

La critica identifica storiograficamente la formazione di Abstraction-Création come sintesi delle esperienze di Cercle et Carré e Art Concret, entrambi gruppi formati con l'obiettivo precipuo di contrastare il successo del surrealismo²⁷ in un contesto che trovava l'arte astratta

²⁷ Torres-García e Michel Seuphor avevano ricondotto la nascita di Cercle et Carré alla volontà di fondare un gruppo per combattere il “surréalisme envahissant”. Dopo la visita della mostra di Dalí alla Galerie Goemans nel 1929, l'artista uruguayano ricorda di aver discusso con Théo Van Doesburg, Jean Hélion e Michel Seuphor di un progetto comune, che successivamente prenderà forma di due gruppi diversi, Cercle et Carré e Art Concret. M. Seuphor, *Cercle et Carré* in *Le style et le cri. Quatorze essais sur l'art de ce siècle*, Seuil, Paris 1965, p. 112. Torres García, «Círculo y Cuadrado», n. 1, Montevideo, maggio 1936. Nel primo Manifesto del Surrealismo André Breton descriveva il suo movimento in opposizione a quel ramo del pensiero moderno che trovava le sue radici nella filosofia positivista: “Nous vivons encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience”. André Breton, *Manifeste du Surrealisme*, Paris Aux Editions du Sagittaire - Chez Simon Kra, Parigi, 1924, p. 1. I principi che definivano «Art Concret» erano esplicitamente opposti al Surrealismo: “Lyrisme, drammatisme, symbolisme, sensibilité, inconscient, reve, inspiration, etc..., sont des ersatz pour la pensée créatrice [...] L'évolution de la peinture n'est que la recherche intellectuelle du vrai par la culture de l'optique”, *Commentaires sur la base de la peinture concrete*, «Art Concret», numero I, Aprile 1930, p. 2. Diversi passaggi della rivista «Art Concret» segnalavano un esplicito antisurrealismo: “La peinture à la façon de Jack l'Egorgeur peut intéresser les détectives, les criminologistes, les psychologues et les médecins de fous. Elle reste et restera hors de la vie moderne, hors de nos besoins sociaux et artistiques, elle n'a pas de rapports avec notre esprit architectural et notre intelligence constructive”. Théo van Doesburg, *Vers la Peinture Blanche*, «Art Concret», numero I, Aprile 1930, p. 12. Anche l'editoriale di «Cercle et Carré» a firma di Michel Seuphor, intitolato *Pour la défense d'une architecture*, dove nel termine architettura si identificava l'arte guida dello spirito razionale del tempo, era strutturato per punti: “Pour tout ce qui est

in posizione marginale²⁸. I gruppi Cercle et Carré e Art Concret si formarono tra 1929 e 1930, significativamente in concomitanza con la crisi economica internazionale; pochi mesi prima era stata organizzata a Zurigo la mostra *Abstrakte und Surrealistische Malerei e Plastik*: in questa occasione avevano esposto circa trenta artisti, metà dei quali erano surrealisti, mentre l'altra metà avrebbe poi militato in Abstraction-Création²⁹.

La disposizione delle opere aveva alimentato le polemiche da parte del fronte più rigoroso dell'astrattismo capitanato da Theo Van Doesburg.

In una lettera indirizzata a Jean Hélion, l'artista olandese indicava esplicitamente la mostra svizzera come una “cattiva esperienza”: all'epoca egli era molto vicino a Hans Arp e la collocazione delle opere dell'amico nella sezione surrealista della mostra non era stato a suo avviso tollerabile³⁰, a maggior ragione dopo le parole con cui Carl Einstein aveva evocato la sezione astratta della mostra: “rien ne va plus, assez des cocktails vides de l'absolu”³¹.

Fu Van Doesburg ad esercitare uno slancio verso un'opposizione sistematica tra astrazione e surrealismo, dove quest'ultimo era rappresentato dal “pericolo Dalí”, all'apice del suo

rationnel. Contre le désordre quel qu'il soit, celui-ci ne visant que lui-même”. Michel Seuphor, *Pour la défense d'une architecture*, «Cercle et Carré», n. 1, 15 marzo 1930, p.1.

²⁸ Gladys Fabre, *Abstraction Création, 1931–1936, Catalogo della mostra* Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Monaco, 1978.

²⁹ Tra i surrealisti si trovano Max Ernst, Joan Miró, Yves Tanguy, Salvador Dalí, René Magritte, Man Ray; tra i futuri membri di Abstraction-Création esponenti Jean Arp, Willi Baumeister, Robert Delaunay, Theo van Doesburg, Otto Freundlich, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Antoine Pevsner, Georges Vantongerloo, László Moholy-Nagy.

³⁰ “Ayant une mauvaise expérience avec des expositions mélangée, comme de Zurich (l'exp. Des Abstraites et surrealistes ou Arp figurait encore comme surrealiste) [...] je préfèrerais d'exposer aux expositions encore plus indépendentes”. Theo Van Doesburg, Lettera a Jean Hélion, Archivio Van Doesburg, RKD Netherlands Institute for Art History, The Hague. Risorsa online: <https://rkd.nl/en/explore/archives/details/NL-HaRKD-0408/section/context>. Il catalogo della mostra presenta gli artisti in ordine alfabetico. Una copia originale, digitalizzata sito del Kunsthau Zurich, presenta annotazioni con prezzi e provenienza delle opere in esposizione: <https://digital.kunsthau.ch/viewer/image/45241/1/>.

³¹ Carl Einstein, *Expositions*, «Document», n. 1, 1929.

successo di mercato e reo di aver conquistato collezionisti anche nelle fila di coloro che fino a quel momento erano stati sostenitori della pittura astratta³².

Prima della mostra di Zurigo gli astratti esponevano senza difficoltà con i surrealisti e l'atteggiamento era reciproco: nel 1927, ad esempio, Arp espose alla Galerie Surréaliste e la mostra fu celebrata da Nelly van Doesburg³³. La mancanza di committenze fu una delle motivazioni che portarono verso la formazione di gruppi "anti surrealisti": nel giro di pochi anni e nello specifico tra la data della commissione a Van Doesburg e Arp della decorazione del Café l'Aubette e il 1930, anno della fondazione di Art Concret, la situazione economica dell'artista olandese animatore delle tendenze geometrico- astratte era cambiata in peggio³⁴. È possibile ipotizzare che Van Doesburg, a seguito delle esperienze precedenti, pensasse a un'alternativa che potesse fronteggiare il problema generazionale dell'attrattività del surrealismo a discapito dell'arte astratta.

I principali punti di riferimento per fissare la nascita dell'associazione Abstraction-Création sono infatti da ricondurre a all'artista olandese: il primo documento è una lettera di Théo Van Doesburg inviata a Frantisek Kupka e datata 9 febbraio 1931³⁵, conservata nell'archivio dell'artista olandese, dalla quale si evincono alcuni dati interessanti che in questa sede si vogliono riprendere in considerazione: in primo luogo il nome del nascente gruppo, evocato come "société internationale"; secondariamente l'elenco degli artisti, che vedeva coinvolto anche Alberto Giacometti; infine, la natura stessa della lettera che, fra i documenti finora

³² Il visconte de Noailles, acquirente in occasione della mostra *L'Art d'Aujourd'hui* del 1925 una composizione di Francisca Clausen e di un collage di Vordemberge-Gildewart, nel 1929 arricchisce la propria collezione principalmente di opere surrealiste, tra cui il *Jeu lugubre* di Salvador Dalí, che l'artista spagnolo ricorda posizionato in bella vista nella casa parigina del visconte. S. Dalí, *La vie secrète de Salvador Dalí, Le table ronde*, Paris, 1952. Si veda anche Marie-Aline Prat, *Peinture et avant-garde au seuil des années Trente, L'Age d'homme*, Parigi, 1984, pp. 35-38.

³³ Cfr. Lettera di Petro van Doesburg (Nelly) a Costantin Brancusi, 20 novembre 1927, Fondo Brancusi, B22, Bibliothèque Kandinsky citata in Joyeux-Prunel, *op. cit.* nota 1, p. 1072.

³⁴ Joyeux-Prunel, *op. cit.* p. 350.

³⁵ La lettera è pubblicata in estratti e con riferimenti bibliografici lacunosi all'interno dell'unico catalogo monografico dedicato all'argomento uscito per la cura di Gladys Fabre, *Abstraction-Création, Abstraction Création, 1931-1936*, catalogo della mostra, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Monaco, 1978.

emersi, può essere considerata come una sorta di presentazione delle finalità dell'associazione - attività espositiva ed editoriale - e dell'orizzonte artistico di riferimento, i “migliori artisti di Parigi e stranieri”, accumulati da una non meglio determinata ricerca “non figurativa”:

Quelques peintres français et étranger ont pris l'initiative de fonder à Paris une Société international des artistes non figuratifs. Ces artistes sont les suivantes: Hans Arp, Auguste Herbin, Giacometti, Jean Hélion et moi. A cause qu'il est absolument impossible d'arriver à des expositions et éditions intéressantes avec des éléments trop exclusifs, nous serons forces de nous organiser sur une base assez large. Seulement les meilleures artistes de Paris et de l'étranger y prendront part, même si la tendance ne sera pas la notre. J'ai conseillé les collaborateurs de vous proposer de prendre part du comité³⁶.

A meno di un anno dalla pubblicazione delle riviste «Art Concret» e «Cercle et Carré», Van Doesburg da animatore dei conflitti interni tra i due gruppi in ragione della presenza di diverse tendenze all'interno della rivista di Michel Seuphor e Joaquín Torres García³⁷ si riproponeva come promotore di una “società internazionale” ad ampio raggio di inclusione.

³⁶ Theo Van Doesburg, Lettera a Kupka, Meudon Val Fleury, Lunedì 9 febbraio 1931, Archivio Van Doesburg, The Hague, Risorsa online: <https://rkd.nl/en/explore/archives/details/NL-HaRKD-0408/section/context>. Jean Hélion ricordava con queste parole la prima riunione avvenuta a Meudon: “Van Doesburg chez qui on se reunite dans sa maison de Meudon, Arp son voisin, Herbin tout de suite très énergique et dictatorial, Delaunay spectaculaire mais prudent, Kupka, Tutundjan et moi qui devînt secrétaire de la chose”. Jean Hélion, *Journal d'un peintre: carnets 1929-1984*, vol. I, Maeght, Parigi, 1992, p. 357.

³⁷ I diari di Pierre Daura – autore dell'iconico logo della rivista «Cercle et Carré» – sono stati pubblicati di recente in alcuni estratti e testimoniano il clima di tensione intorno alla nascita dei due gruppi. I problemi riguardavano la conflittualità tra Van Doesburg e Mondrian e l'eccessivo protagonismo del primo, che portò ad una sua esclusione preventiva da «Cercle et Carré». Si veda Lynn Boland, *Inscribing a Circle in AAVV, Cercle et Carré and the International Spirit of Abstract Art*, Georgia Museum of Art, Georgia, 2014, p. 39. Tuttavia, nell'archivio di Michel Seuphor è conservata la risposta di Van Doesburg a un invito ufficiale di adesione a «Cercle et Carré», datata 13 gennaio 1930: l'artista olandese freddava il critico belga affermando che qualora egli fosse stato interessato a conoscere la sua “tendance artistique” – Seuphor aveva spedito a Van Doesburg una lettera standard dove si richiedeva una descrizione della tendenza artistica del futuro socio – avrebbe trovato senza dubbio una o più definizioni nei suoi articoli o libri, concludendo: “Je ne vois pas la nécessité d'une revue

L'internazionalismo e lo sforzo auto-proclamato di operare per un incontro tra molteplici orientamenti artistici – “même si la tendance ne sera pas la notre”, specifica Van Doesburg a Kupka³⁸ – aveva al centro un obiettivo espositivo e editoriale.

La scelta di nominare la nascente organizzazione con una titolazione che inseriva la sua attività nell'ambito delle società artistiche aveva probabilmente diverse ragioni, non ultima quella di spostare il discorso dal fronte del dibattito tra astrazione e concretismo³⁹.

ou d'un groupe constitué de tendances opposées”. Secondo l'artista olandese era passato il tempo di visioni generaliste ed un gruppo non connotato “exclusivement” non poteva “marcher à l'unanimité vers un idéal de construction”. Questa “contradiction fondamentale” presente in «Cercle et Carré» lo aveva costretto ad astenersi dalla collaborazione con il giornale. Van Doesburg, Lettera a Seuphor, 13 gennaio 1930, cartella S 59 / Archief D, numero 186554/9a-b, Archivio Seuphor, Letterenhuis, Anversa (d'ora in poi LAMSA). Michel Seuphor, nell'editoriale del secondo numero di «Cercle et Carré», pubblicava una lettera in cui Van Doesburg criticava aspramente la rivista, povera sia per forma che per i contenuti: “Ce numéro fait en toute hâte, sans aucun soin... votre journal est vraiment épouvantable [...] ainsi mauvaise comme contenu que comme forme, sans aucune base, sans documentation, même sans orientation”. Van Doesburg condannava l'editoriale di Seuphor per lo stile di scrittura “ispirato ai surrealisti” – parole al vento, le definiva, “inspirés du même esprit snob, que son auteur condamne”. “Vous comprendrez donc bien” - concludeva Van Doesburg - “que ce journal sorti d'un esprit vulgaire me forcera d'agir et j'en suis sûr de trouver chez quelques amis de « l'autre côté » une même intention”. M. Seuphor, *Editorial*, «Cercle et Carré», n. 2, 30 marzo 1930.

³⁸ L'artista di origini boeme godeva di un discreto successo tra la critica coeva. L'armonia che negli anni Dieci aveva cercato nell'orfismo, era ricreata da Kupka negli anni Trenta attraverso l'unità spaziale degli schemi ortogonali; il formalismo rigido dell'angolo retto si combinava con i piani obliqui che fendevano lo spazio bidimensionale e creavano un “punto di rottura”, di dinamismo, come accadeva con le “danze cosmiche” delle sue figure arcaiche. Si trattava di una ricerca che presentava delle convergenze con la teoria dell'elementarismo di Van Doesburg, ragione che spiega la sicurezza con la quale l'artista olandese include l'opera del collega in una comune tendenza. Le composizioni circolari di Kupka in bianco e nero realizzate tra il 1930 e il 1933 saranno pubblicate in diversi numeri di «Abstraction-Création» (n. 1, 1932, p. 23; n. 2, 1933, p. 26; n. 3, 1934, p. 28). Pierre Arnauld, *Frank Kupka in Black and White*, Liverpool University Press, Liverpool, 1998.

³⁹ Si ricorda che «Art Concret» si apriva proprio con questa dicotomia: “*Peinture concrète et non abstraite*, parce que nous avons dépassé la période des recherches et des expériences spéculatives. A la recherche de la pureté, les artistes étaient obligés d'abstraire les formes naturelles qui cachaient les éléments plastiques, de détruire les *formes-nature* et de les remplacer par les *formes-art*. Aujourd'hui, l'idée de *forme-art*, est aussi périmée que l'idée de *forme-nature*. Nous inaugurons la période de peinture pure, en construisant la *forme-esprit*. C'est la concrétisation de l'esprit créateur. *Peinture concrète et non abstraite* parce que rien n'est

Il progetto iniziale di Van Doesburg sembrava voler unire le esperienze organizzative dei congressi internazionali d'arte moderna⁴⁰ con i modelli associazionistici mutuati dagli organismi dei Salon indipendenti⁴¹, che avevano ripreso un nuovo slancio anche nell'ambito dell'astrattismo. Nel 1929, infatti, Auguste Herbin, futuro presidente di Abstraction-Création, come reazione al conservatorismo e alle politiche nazionaliste del *Salon des Vrais Indépendants* che vedeva la partecipazione di soli artisti francesi⁴², organizzò una contro

plus concret, plus réel qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface". *Commentaires sur la base de la peinture concrete*, «Art Concret», op. cit.

⁴⁰ Una storia narrativa della "tipologia" dei congressi d'arte delle avanguardie non è ancora stata scritta. In questa sede si ricorda che Van Doesburg e Michel Seuphor si erano conosciuti in occasione del II Congresso d'Arte moderna tenuto nel 1922 ad Anversa, organizzato dal pittore belga Jozef Peeters, futuro co-fondatore con Michel Seuphor della rivista modernista «Het Overzicht», la prima a pubblicare con continuità l'opera degli artisti neoplastici in Belgio. Si veda AA.VV, *L'Avant-garde en Belgique. 1917-29*, Crédit Comunal, Bruxelles; Michel Seuphor, *Rétrospection (introduction)*, in «Het Overzicht». *Collection complète 1921-25*, Reprint, Jean Michel Place, Parigi, 1976.

⁴¹ A partire dal '29 e per tutto il decennio per iniziativa dei singoli artisti che si facevano promotori di un "comité directive" con una struttura di sostegno economico di tipo contributivo per autore e numero di tele esposte vengono organizzati dei Salon per promuovere l'attività degli artisti non rappresentati nelle esposizioni ufficiali. Le esposizioni si sviluppavano esclusivamente nel centro di Parigi come parte di un più vasto raggruppamento degli intellettuali francesi soprattutto con lo scopo di lenire la grave disoccupazione artistica. L'organizzazione delle mostre degli artisti lontani dal clima di ritorno all'ordine a Parigi passa essenzialmente attraverso l'attività associazionistica e di autofinanziamento, mentre il baricentro delle esposizioni internazionali si sposta da Parigi verso altri centri. Cfr. Joyeux-Prunel, *op. cit.*, pp.30-32.

⁴² Il fenomeno espositivo più importante della storia delle avanguardie francesi è quello dei Salon, non tanto numericamente quanto per il risultato di una vera e propria consacrazione che il rilievo mediatico della polemica contro l'accademismo aveva conferito alle tendenze moderne, a cominciare dall'impressionismo. Gli studi si sono concentrati, per ragioni di fortuna storiografica, sulla nascita e lo sviluppo del sistema dei Salon dalla seconda metà dell'Ottocento, mentre meno note sono le vicende degli anni tra le due guerre. Le ragioni si trovano sia nella dispersione degli archivi delle associazioni organizzatrici dei Salon indipendenti, causa della difficoltosa ricostruzione storica, sia nella fortuna critica riservata alla storia dei Salon tra il 1880 e il 1900 negli anni '30. Una serie di pubblicazioni uscite nella prima metà degli anni '30 testimoniano il processo di storicizzazione dei primi Salon in chiave di nuova scuola di artisti francesi. Il volume *Le salon entre 1880 et 1900* è pubblicato con la prefazione di Paul Chabas, direttore dell'Institut des Beaux-Arts per cui era stata pubblicata l'edizione uscita per la Gazette des Beaux-Arts nel 1934. La pubblicazione e la mostra raccogliendo opere di artisti della generazione di metà Ottocento – tra gli associati dell'istituto - i quali dipingevano sulla

esposizione, il *Salon Surindépendants*: basato sul principio di soppressione della giuria di ammissione, nella prima edizione erano esposte più di ottanta opere di artisti postimpressionisti, cubisti, astratti e surrealisti⁴³.

Organizzato formalmente da un'associazione di singoli artisti che si facevano promotori di un "comitée directive", aveva una struttura di finanziamento di tipo contributivo per autore

scorta dell'eredità tracciata dai grandi "artistes français" Gustave Moreau, Puvis de Chavanne, Manet, Cezanne e Renoir, "qui allient l'esprit moderne au respect de la tradition". Questo fenomeno si inserisce all'interno di quello che Gladys Fabre ha definito "conception hégemonique de l'art français". Analizzando le diverse manifestazioni di xenofobia e di antisemitismo suscitate dall'afflusso di artisti stranieri all'interno dell'École de Paris negli anni '20, l'autrice afferma infatti che l'importanza crescente dei partecipanti stranieri al Salon des Independents porterà il suo comitato nel 1924 a rinunciare al democratico ordine alfabetico per adottare una ripartizione "cohérente par nationalités". Sulla storia dei Salon dell'Ottocento Cfr. Harrison C., Cynthia A. White, *Le Carrière des peintres au XIX siècle. Du système académique au marché des impressionists*, Flammarion, Parigi, 1991; M. Segré, *L'Art comme institution. L'école des Beaux-Arts, XIX-XX siècle*, Editions de l'école normale supérieure de Cachan, Parigi, 1993 e P. Chabas, *Les étapes de l'art contemporain III – Le Salon entre 1880 et 1900, Avril-mai 1934*, Edition Gazette des Beaux-Arts, Parigi. G.Fabre, *Qu'est-ce que l'Ecole De Paris?* in *L'école de Paris 1904-1929. La part de l'autre*, Catalogo della mostra Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1 dicembre 2000 – 11 marzo 2001, Parigi.

⁴³ Con queste parole Herbin ricordava la prima edizione: "J'ai organisé la première exposition en prenant pour principe – respect absolu de toutes les tendances, égalité absolue pour tous les exposants – pas de vedettes, ni pour les tendances, ni pour les individus". Gladys Fabre, *Herbin: le militant de l'art non objectif*, in *Herbin*, Catalogo della mostra, Musée Matisse, Musée Départementel, Musée d'Art Moderne, Céret, Éditions Anthèse, Parigi, 1994, p. 109. Alla prima edizione erano presenti, tra gli astratti, Béothe, Carlsund, Daura, Jellet, Lurcat, Tutundjian, Van Doesburg, Schwitters, Torres Garcia. Association artistique Les Surindépendants, *Première Exposition*, 26 ottobre – 25 novembre 1929, Parc des Expositions, Porte de Versailles. Nell'anno successivo esponevano Calder, Gleizes, Lurçat, Ozenfant, Otto e Adya van Rees, mentre Daura e van Doesburg non partecipano. L'impresa di Herbin ebbe un precedente: nel 1928, anno del *Salon d'Automne*, Torres Garcia inviò una delle sue opere recenti, rifiutata dalla giuria. Jean Hélon, anch'egli rifiutato, propose di organizzare la mostra intitolata *Cinque Refusés par le jury du Salon d'Automne* presso la Galerie Marck (3 novembre 1928), assieme al polacco Alfred Aberdam – uno dei pochi artisti della comunità residente a Parigi rifiutati dalla giuria del *Salon*, che proprio in questa edizione dedica una sala all'arte in Polonia - il belga Ernst Engel-Rosier e Pedro Daura. La mostra riscosse una certa attenzione da parte della stampa, a tal punto che i fondatori del *Salon*, vedendo messa in discussione l'immagine della manifestazione, nota per l'apertura alle diverse tendenze dell'arte moderna, arrivano a criticare la stessa giuria nominata per la selezione. A riportare l'informazione è Torres-García ne *l'Historia de mi vida*, op. cit., pp. 143-44.

e numero di tele esposte⁴⁴. Gli artisti, inoltre, erano presentati in ordine alfabetico e non per nazionalità o per stile, come avveniva invece per il Salon ufficiale.

Un altro fatto ebbe forse un'influenza nella proposta di Van Doesburg: nel marzo 1930 la rivista «Europe» aveva fatto pervenire alla redazione di Michel Seuphor l'invito al Congrès International des Intellectuelles, notizia trasmessa sulle colonne del periodico⁴⁵. Si trattava di un'iniziativa organizzata dalla Commission Internationale de Coopération Intellectuelle, creata nel 1924 a Parigi sotto gli auspici del governo francese e della Società delle Nazioni⁴⁶, che proprio nel 1930 aveva creato un "Comité permanent des lettres et des arts" con

⁴⁴ "Basée sur le principe de la suppression des Jurys d'admission, notre Association a pour but e combattre ces derniers dans leur letter, dans leur estrit, dans leurs effets néfastes au point de vu de l'art pur et de permettre à tous les artistes de presenter librement leurs ouvres au jugement du public. Ces expositions ne comorteron pas de bureau de vente, ni de prix dans le catalogue. Le comité a, seul, l'entière responsabilité de l'organisation des expositions; le placement, désintéressé quant aux personnalités, réalisera le groupement comparative des affinités ou recherches. Chaque sociétaire s'engage formellement à ne faire partie d'aucune autre association similaire dans les départements de la Seine et de Seine-et-Oise". Extrait de Statuts, *Premiere Exposition*, op. cit.

⁴⁵ "La revue « Europe » de Varsovie nous fait parvenir le projet d'organisation d'un « congrès international des intellectuels », auquel prendraient part les savants et les hommes de lettres du monde entier. En seraient cependant exclus tous les politiciens actifs, comme ceux par exemple qui, ayant chaque jour affaire aux solutions pratiques, ont perdu le piétisme et les scrupules envers la réalité et ont été imprègnés d'une sorte de cynisme et du superficiel. Dans son sympathique et intéressant expose l'écrivain polonais Charles Irzykowski dit entre autres : « Si les congressistes voulaient seulement abandonner leur pudeur et la crainte d'être ridicules aux yeux des gens de la foule « éclairée », ils prendraient pour sujet de leurs débat la question la plus générale, « banale », utopique. Il se demanderaient : pourquoi y va-t-il du mal dans le monde alors que chacun veut le bien ? et cela spécialement au regard : 1) à la question de la paix universelle, « positifs » - ce qui est plus que probable de par sa nature, si l'on prend raient fort symptomatiques et seul le fait qu'il se soit réuni serait un précédent pour l'avenir. Parmi quelques dizaines de congres qui se réunissent chaque année, ce n'est certes pas celui-là qui serait le moins utile. – Le congres fonderait une institution permanente, un tribunal intellectuel de l'humanité, dont la tâche serait de faire la critique et d'exercer le contrôle – tous deux de manière platonique – sur l'activité de la Société des Nations ainsi que d'autres institutions internationales ». L'auteur termine en se déclarant « prêt à indiquer plus tard les hommes et les doctrines qui lui ont inspiré ce projet et dont il n'est que l'humble interprète »". M. Seuphor, *Notice*, «Cercle et Carré», n. 3, 30 giugno 1930.

⁴⁶ Martin Grandjean, *Les réseaux de la coopération intellectuelle. La Société des Nations comme actrice des échanges scientifiques et culturels dans l'entre-deux guerres*, Tesi di Dottorato, Tutor Felix Vallotton, Université de Lausanne, Losanna, 2018.

l'obiettivo di aprire un laboratorio di discussione permanente sul ruolo dell'arte e della letteratura nella società contemporanea⁴⁷. Il modello societario proposto da Van Doesburg poteva aver quindi risentito anche del contesto politico e culturale parigino che prima degli anni del Front populaire – il 1930 fu l'anno del governo radicale guidato dal primo ministro Théodore Steeg – iniziò una chiamata rivolta agli artisti affinché si interrogassero pubblicamente su questioni sociali.

Un aspetto che emerge chiaramente dalla lettera di Van Doesburg riguarda la non esclusività delle tendenze riunite nel nuovo gruppo: l'organizzazione di Cercle et Carré si era distinta rispetto ad Art Concret proprio in questa direzione, pagando lo scotto di esser stata fondata da due *outsiders* della scena parigina.

Il critico belga Michel Seuphor era arrivato a Parigi nel 1925, ventiquattrenne: dopo l'esperienza nella direzione della rivista modernista di Anversa «Het Overzicht» – organo di diffusione dell'estetica neoplastica in territorio belga – si era legato a Mondrian, diventandone il traduttore dall'olandese al francese e sposandone la ricerca, ormai collocata su binari paralleli rispetto a quella di Van Doesburg⁴⁸.

Joaquin Torres-García, originario di Montevideo, quando si stabilì a Parigi nel 1927 aveva cinquantadue anni: pittore non estraneo alle avanguardie, di cui aveva già vissuto aspirazioni e delusioni aderendo prima al cubismo e poi al ritorno all'ordine dei circoli artistici catalani, nella capitale francese di fine anni decennio divideva lo studio con Jean Hélion e aveva

⁴⁷ “Ce Comité aura pour tache d'étudier, d'accord avec les principes de la Société des Nations, non seulement les questions techniques relatives à la coopération littéraire et artistique internationale, mais aussi les questions plus générales qui, dans l'état actuel du monde, intéressent directement l'avenir de la culture humaine. Les problèmes qui concernent l'activité de la haute pensée dans l'ordre des lettres et des arts, sa fonction dans la vie contemporaine, ses échanges internationaux, ses buts universels, se posent d'une manière pressante dans tous les pays. Il a paru souhaitable de leur assurer, par la création d'un organe international permanent, un centre d'études et de discussion. C'est dans cet esprit que la Commission internationale de coopération intellectuelle désire recevoir ses précieuses suggestions”. *Bulletin de la coopération intellectuelle*, Institut International de Cooperation Intellectuelle, Société des Nations, Dicembre 1930, Parigi, p. 12.

⁴⁸ Per un profilo biografico del critico belga A. Grenier, M. Seuphor, *Michel Seuphor, Un siècle de libertés / Entretiens avec Alexandre Grenier*, Fernand Hazan, Parigi, 1996 ; H. Henckels (a cura di), *Seuphor*, Mercatorfonds, Anversa, 1976.

elaborato una personale ricerca che coniugava i modi costruttivi della griglia compositiva ad una rappresentazione stilizzata di simboli e oggetti⁴⁹.

Torres-García era un instancabile organizzatore culturale e nel 1929 aveva curato nella Galeria Dalmau di Barcellona *l'Exposicion de arte moderno nacional y extraniero*⁵⁰, riprendendo i principi dell'*International Exhibition of Modern Art* organizzata presso il Brooklyn Museum nel 1926 dalla Société Anonyme di Katherine Dreier, collezionista del pittore uruguayano⁵¹. La mostra di Brooklyn presentava l'arte moderna nell'accezione di “grande movimento universale” nel quale agivano dialetticamente singoli artisti o gruppi⁵².

⁴⁹ Un interessante archivio di fonti, modelli e linguaggi è realizzato dallo stesso Torres García: si tratta di un vero e proprio atlante di immagini, intitolato *Estructures*, dove si trovano giustapposte riproduzioni fotografiche, ritagli di giornale di forme arcaiche, steli, iscrizioni su pietra, descrizioni topografiche, circuiti elettrici, architetture moderne, tessuti africani, maschere africane e maschere antigas, mappe antiche, geroglifici, aerei, dipinti romanici e bizantini, assieme ad opere di contemporanei (Mondrian, Brancusi, Baque, Lipchitz, Metzinger, etc.). Documento prezioso per ritracciare l'atlante visivo dell'artista sulla ricerca di un repertorio di modi rappresentativi dell'oggetto e di modi costruttivi della composizione. Realizzato nel 1931-1932, il quaderno oggi è conservato presso il Museo Torres García di Montevideo. Alcune pagine sono consultabili nel Catalogue Raisonné online dell'artista all'indirizzo www.torresgarcia.com. Una parte significativa è stata pubblicata in AaVv, *Joaquin Torres García. The Arcadian Modern*, Catalogo della mostra, MOMA, New York, 2015, pp. 32-33.

⁵⁰ *Exposicion de arte moderno nacional y extraniero*, 31 ottobre-15 novembre 1929, Galerie Dalmau, Barcellona. In questa occasione esponevano Hans Arp, Sophie Tauber-Arp, Otto e Adya van Rees, Van Doesburg, Otto Freudlich, Luis Fernandez, Jean Hélon, Georges Vantogerloo e Piet Mondrian.

⁵¹ L'artista ricorda nella sua autobiografia di aver venduto un solo dipinto nel 1929, proprio a Katherine Dreier. J. Torres-García, *Historia de mi vida*, La Asociacion de Arte constructivo, Montevideo, 1939, p. 273.

⁵² Tra i futuri membri di Cercle et Carré e Abstarction-Création si trovavano Clausen, Arp, Cahn, Schwitters, Baumeister, Mondrian, Vordemberge-Gildewart, Doméla, Vantogerloo, Huzar, Moholy-Nagy, Kandinsky, Pevsner. “The dominant thought in assembling these groups exhibited here, was to show how universal Modern Art has become, and that, instead of dying out as its enemies are constantly proclaiming from the house-tops, it is growing in volume, strength and vigor as the years pass on [...] Modern Art Movement is bigger than any one nationality and carries the follower into a large cosmic movement which unites him in thought and feeling with groups throughout the world”. Katherine S. Dreier, *Introduction*, Catalogue of an International Exhibition of Modern Art, 19 novembre 1926 – 1 gennaio 1927, Société Anonyme, New York, 1926.

I fondatori di Cercle et Carré avevano avuto l'intuizione di poter raccogliere un numero esteso di adesioni proponendo un principio di lavoro comune a tutti gli artisti: attorno al concetto di "structure", infatti, Seuphor e Torres-García chiedevano l'adesione alle attività del gruppo⁵³. La scelta del termine avvenne nell'ambito della discussione sulla pittura, come una sorta di compromesso per comprendere anche gli artisti nelle cui opere emergeva un richiamo più evidente alla figura⁵⁴, ed aveva tra gli obiettivi iniziali l'organizzazione di una grande esposizione che comprendeva pittura, scultura, architettura, manifesti pubblicitari, scenografie e fotografia⁵⁵.

⁵³ "Un groupe important de peintres, intellectuels et chercheurs de tous domaines et de toutes nations s'est formé à Paris, qui se reconnaît à l'unanimité dans le principe d'une stricte STRUCTURE, et l'a chargé de publier une revue". Nelle lettere di presentazione del gruppo indirizzate a diversi artisti Seuphor si presentava come caporedattore della rivista con l'aiuto amministrativo di Torres García; chiedeva l'adesione attorno a un non meglio specificato concetto di "structure", assieme a una descrizione della propria tendenza artistica da un punto di vista filosofico o sociale e due o tre fotografie; la quota di sottoscrizione all'associazione era fissata a venti franchi per la Francia e trenta per l'estero. Lettera a Wekman, 13 gennaio 1930, pubblicata in H. Henckels (a cura di), *Seuphor*, Mercatorfonds, Anversa, 1976, p. 101.

⁵⁴ La dichiarazione è pubblicata in un'intervista di Seuphor rilasciata il 14 marzo 1978: "L'accord se fit autour de terme de structure, pour une peinture comprenant même la figuration". Marie-Aline Prat, *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, La Cité - L'Age d'Homme, Losanna, 1984, p. 65.

⁵⁵ Assieme alle lettere di presentazione Seuphor inviava richieste di partecipazione ad una mostra del gruppo. Il titolo iniziale proposto era *Structure et abstraction. 1er exposition internationale organisée par le groupe Cercle et Carré. Peinture, sculpture, architecture, publicité, mise en scène, photo*. Michel Seuphor, Lettera a Torres García, 2 febbraio 1930, cartella S 59 / Archief T, s.n., LAMSA. Nella lettera sono indicati anche gli spazi di allestimento: «Peinture: tout la grande salle. Sculpture: sous-sol. Architecture, publicité, mise en scène et photo: sur des grands panneaux transversaux et portables qui seraient à installer dans les quatre subdivisions de la salle. Il faudrait convaincre Friedberger de faire construire à ses frais ces grands panneaux en lui faisant comprendre du quelle grande utilité ils pourront lui être dans la suite. Par exemple pour servir comme cloisonnes ou pour augmenter considérablement le longueur de ces cimaises ». A firmare gli accordi con Madame Friedberger, proprietaria della Galerie 23, sono Vantogerloo, Russolo, Seuphor e Torres-García: il contratto prevedeva per il pagamento di quattromila franchi per l'uso dello spazio, da pagare metà l'8 aprile ed il resto il 1 maggio 1930. Il contratto è conservato nella corrispondenza di Seuphor e Russolo, 12 febbraio 1930, cartella S 59 / Archief R, s.n., LAMSA. Si rimanda alla tesi di laurea magistrale di chi scrive D. Amico, *Contributi sull'arte astratta negli anni tra le due guerre: la rivista «Cercle et Carré»*, Relatore: Prof. Paolo Rusconi, Correlatore: Prof. Antonello Negri, Corso di laurea magistrale in Storia e critica dell'arte, Università degli Studi di Milano, a.a. 2015/2016, pp. 155-168.

Il tentativo di offrire un largo raggruppamento aveva raccolto i consensi di molte personalità della scena artistica parigina, da Cesar Domela⁵⁶ a Ozenfant⁵⁷ ma in poco tempo le posizioni dei due fondatori si divisero sull'orientamento della rivista⁵⁸: per Seuphor il quarto numero avrebbe dovuto essere dedicato all'architettura e a temi internazionali di attualità – che riguardavano anche il ruolo sociale dell'artista – mentre Torres-García non apprezzava la direzione verso “l'art standard” che interessava il critico belga⁵⁹.

⁵⁶ “Je suis heureux d'apprendre que « Cercle et Carré » est parvenu à grouper un certain nombres d'hommes qui, malgré leur apparent diversité, s'efforcent simultanément vers une conscience de l'esprit et des intentions de notre époque et d'exprimer son style”. C. Domela, «Cercle et Carré», n.1, *op. cit.*

⁵⁷ “Je vous féliciter très sincèrement pour votre nouvelle revue. Vos articles témoignent d'une véritable élévation de pensée. Je suis extrêmement heureux de voir que vous vous élevez contre les fanfreluches : il n'est pas trop tôt”. G. Vantongerloo, *Ibidem*. “Ce n'est pas un article que tu as fait, c'est un axiome dont tous les paragraphes sont les postulats [...] Je suis heureux [...] que tu sois parvenu à réaliser la revue du Groupe”. Ozenfant, «Cercle et Carré», n. 2, *op. cit.*

⁵⁸ Scriveva il pittore uruguayano a Michel Seuphor: “Encore ici je regrette que Cercle et Carré soit seulement dans une seule tendance (celle que vous avez imposée) où je n'ai pas la place. Le succès de Cercle et Carré, je m'explique très bien à présent. Je crois que vous soutiendrez bien votre revue. Stazewski m'a envoyé la revue Praesens. Même esprit que la vôtre...”⁵⁸. Torres-García, Lettera a Michel Seuphor, 25 giugno 1930, cartella S 59 / Archief T, numero 186534/17, LAMSA. Il secondo periodo di attività della rivista polacca “Praesens” fu marcato da una grande concentrazione di contributi di architetti e problemi tecnici di costruzione mentre i pittori, dopo l'allontanamento nel giugno 1929 di Streminski, Stazewski e Kobro, non giocavano più un ruolo di primo piano. Sull'argomento A. Turowski, *Praesens (1926-1939)* in AaVv, *Constructivism in Poland 1923-1936. Blok, Praesens, A.R.*, Museum Folkwang Essen, Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo, 1973, pp. 40-41. Torres Garcia scriveva in questi termini anche a Gorin: “[Il est très bien...] toujours en se plaçant dans un point de vue d'architecture pure. Mais nous pourrions bien causer sur ce point de vue, c'est-à-dire s'il est celui qu'il faut...”, prendendo inoltre le distanze da quella che chiama “l'art standard, l'art impersonnel” ed affermando di aspettare un chiaro confronto con Seuphor “qui n'a rien réfuté de ce que je lui ai dit”. Torres Garcia, Lettera a Gorin, 14 luglio 1930, citata in Prat, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁹ Sul numero del 30 giugno 1930 di «Cercle et Carré» è indicato che la pubblicazione del quarto numero sarebbe stata dedicata dichiarazione è raccolta all'architettura e al cinema. In un'intervista successiva, Seuphor dichiarò che avrebbe voluto dedicare l'uscita al tema dell'aviazione e ai diversi tipi di aerei presenti nei diversi paesi, quest'ultimo un tema particolarmente amato da Vantongerloo, il quale nel novembre del 1930 aveva partecipato all'esposizione *L'art et l'aéronautique* nel padiglione del Marsan con un progetto per un aeroporto. La dichiarazione di Seuphor è in Prat, 1978, *op. cit.*, p.90. Nel terzo numero di «Cercle et Carré» Seuphor, attraverso la metafora de “l'homme dans la rue” contenuta nel suo testo *Poétique nouvelle*, offriva

La questione delle prospettive che la collaborazione tra pittori e architetti avrebbe potuto dare ad un “rilancio” dell’astrattismo, tema che avrà una centralità anche nel dibattito intorno ad Abstraction-Création, avrebbe probabilmente preso corpo su «Cercle et Carré» se nel febbraio 1931 Michel Seuphor non avesse dovuto lasciare Parigi per motivi di salute.

Quando avvennero i primi scambi tra Van Doesburg a Kupka per il progetto della nascente “société internationale des artistes non figuratifs”⁶⁰, Seuphor era assente dalla capitale francese⁶¹ mentre Torres García, pur partecipando a diverse esposizioni in città fino al 1934, non venne coinvolto⁶².

una metafora del ruolo dell’intellettuale nella società. È probabile che il critico belga avesse intenzione di allontanarsi dalla prima linea sul fronte del dibattito critico astratto-concreto, occupandosi invece di temi di carattere generale. Ne è conferma fatto che progettasse con Paul Dermée la pubblicazione di un settimanale intitolato «Le Jours de l’art» con l’obiettivo di farne una rivista di informazione *tout court*. A. Grenier, *Michel Seuphor, Un siècle de libertés, op. cit.* p. 58.

⁶⁰ Kupka risponderà il 18 febbraio comunicando l’impossibilità di presenziare all’appuntamento fissato per il lunedì successivo al Café L’Universe, ma che si rendeva disponibile per un nuovo incontro. F. Kupka, Lettera a Theo Van Doesburg, 18 febbraio 1931, Archivio Van Doesburg, The Hague. Risorsa online: <https://rkd.nl/en/explore/archives/details/NL-HaRKD-0408/section/context>.

⁶¹ Nell’ottobre del 1930, mentre prepara il quarto numero della rivista, Seuphor è colpito da una malattia polmonare e lascia Parigi ritirandosi a Grasse. Il critico belga racconta di aver scoperto, tornato nella capitale nel maggio del 1931, che in sua assenza Vantogerloo aveva preso la lista di Cercle et Carré e con Auguste Herbin aveva fondato l’associazione Abstraction-Création. Michel Seuphor affermerà spesso che per lui questa vicenda fu causa di grande dispiacere, mentre scrivendo la storia di Abstraction-Creation ometterà consapevolmente il ruolo centrale di Van Doesburg nella formazione del gruppo. Sull’argomento si rimanda alle note nella terza parte della ricerca relativa alla fortuna critica di Abstraction-Création. Nel 1932 Seuphor si trasferì in Svizzera, dove iniziò a scrivere articoli antimilitaristici e componimenti poetici di forte carattere religioso, assieme all’autobiografia *Les évasions de Olivier Trickmansholm*, édition du Pavois, Parigi, 1946 (1939).

⁶² Torres-García dopo la chiusura di «Cercle et Carré» partecipa ad importanti mostre, dalla personale alla Galerie Jeanne Bucher (30 gennaio – 14 febbraio) alla collettiva dell’anno successivo *Plus Récentes Peintures de Arp, Torrès García, Max Ernst, Lurçat; Sculptures de Rabi* (1–12 marzo) nella stessa galleria, oltre ad un’esposizione personale alla Galerie Percier (30 novembre – 12 dicembre 1931). Nel 1932, nello studio di Julio Gonzalez, Torres Garcia incontrò Picasso, il quale gli propose di scrivere la sua biografia; dopo un’iniziale accordo l’artista uruguayano mandò a monte il progetto. Nel corso dello stesso anno trovò il sostegno del collezionista americano Albert Eugene Gallatin, fondatore della Gallery of Living Art all’Università di New York, che acquistò quattro opere dell’artista. Fu probabilmente attraverso la sua

Oltre a Kupka, il principale interlocutore di Van Doesburg nella fase iniziale di progettazione della futura Abstraction-Création fu Jean Héliion, al quale l'artista olandese scriveva sottolineando le finalità divulgative e promozionali della nascente associazione: se ci fossero state delle tendenze opposte, tanto meglio.

Il fine espositivo primario – “troveremo senza dubbio una sala” – si accompagnava alla volontà di suscitare simpatia e interesse verso i critici d'arte e il pubblico:

Mon cher Héliion, Arp était très content avec la liste que nous avons fait provisoirement pour obtenir un résultat avec une exposition. Il y a encore ajoutés quelques noms des peintres suisses, que je connais pas, mais qui ont participé avec la dernière exposition à Zurich. Nous avons fait le texte d'une petite circulaire ou introduction. Arp trouve qu'il sera nécessaire et même inévitable de former une espèce de comité [...] nous avons choisis les artistes suivants: Arp, Herbin, Héliion, Pevsner, Giacometti, et moi. S'il y a des éléments opposés, tant mieux. Entre nous artconcretiste, la formation de cette société me semble la seule chose qu'on peut encore faire et nous trouverons sans doute une salle et, par la contribution le seul moyen de continuer avec notre journal et la publication de nos idées. [...] Il faut que nous restions en relation et que nous fassions quelque chose contre la négation et

mediazione che Jean Héliion cominciò ad intrattenere un carteggio con Gallatin, dal quale nascerà il progetto editoriale di «Axis». Sull'argomento Frances Morris, *Jean Héliion. Abstraction to Figuration 1930 – 1950*, Fonds Jean Héliion, Archives IMEC, 1983. La situazione stagnante dell'economia parigina indusse Torres-García ad ascoltare i consigli dell'amico mercante d'arte André Level, trasferendosi a Madrid, dove il ministro degli esteri spagnolo Luis de Zulueta avrebbe potuto garantirgli opportunità di lavoro nell'ambito delle commissioni d'arte murale. Nel 1934 l'artista tornò a Montevideo, dove nel 1936 iniziò le pubblicazioni di «Círculo y Cuadrado» recuperando il logo di Daura e facendone l'organo di stampa dell'Asociación de Arte Constructivo (AAC) che esporrà al *Salon des Surindépendants* dello stesso anno, mentre la rivista pubblicherà l'ultimo numero nel 1943, contribuendo a formare la nuova scuola di artisti moderni sudamericani. Torres Garcia, *Historia de mi vida*, op. cit., p. 281; AAVV, *E. Gallatin Collection*, Museum of Living Art, Catalogo della mostra, Filadelfia, Museum of Art, 1954. M. Rowell, *Order and Symbol: The European and American Sources of Torres Garcia's Constructivism*, in *Torres-García: Grid-Pattern-Sign, Paris-Montevideo 1924-1944*, Hayward Gallery, Londra, 1986. AAVV, *Joaquin Torres Garcia. The Arcadian Modern*, Catalogo della mostra, Moma, New York, 2015.

l'indifférence de la critique d'art et le public. C'est à nous de créer l'atmosphère de sympathie et d'interet⁶³.

Van Doesburg, Arp, Pevsner erano le personalità di origine straniera che – assieme al francese Herbin – mantenevano unita l'astrazione parigina; nonostante le relazioni intrattenute con il contesto europeo, la loro influenza nella capitale francese era ristretta. Un'attrazione di gran lunga maggiore era esercitata da Les Ecoles et Ateliers di Lhote e Calorossi e soprattutto dall'Academie Moderne di Léger e Ozenfant, dove si contavano le presenze di scandinavi, polacchi, americani, romeni e giapponesi⁶⁴. Van Doesburg aveva rimproverato a Michel Seuphor l'apertura verso la scuola francese purista⁶⁵, tuttavia il problema generazionale dell'interesse verso l'astrattismo aveva probabilmente indotto l'artista olandese ad includere nel comitato direttivo due artisti non ancora trentenni: infatti, ad eccezione di Alberto Giacometti e Jean Hélion, rispettivamente classe 1901 e 1904, i promotori dell'associazione erano nati negli anni Ottanta dell'Ottocento.

La questione della fondazione di Abstraction-Création come azione volta a innescare un processo di rinnovata attrattività dell'astrattismo da parte degli artisti emergenti non è stata finora presa in considerazione. È possibile che l'associazione volesse agire come deterrente al fenomeno di reclutamento surrealista dei pittori chiamati da José Vovelle come “transfuges de l'abstraction”⁶⁶, processo iniziato nel 1930 con il successo dell'*Age d'or* di Dalí e Bunuel.

⁶³ Theo Van Doesburg, Lettera a Jean Hélion, s.d., Archivio Van Doesburg, RKD Netherland Institute for Art History, Hague. Risorsa online: <https://rkd.nl/en/explore/archives/details/NL-HaRKD-0408/section/context>.

⁶⁴ Claire Maingon, *Deux figures de l'enseignant moderne : André Lhote et Fernand Léger* in Dominique Poulot, Jean-Miguel Pire, Alain Bonnet (a cura di), *L'éducation artistique en France: du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIIIe-XIXe siècles*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010, pp. 219 – 231.

⁶⁵ “Votre groupe à donné aux ennemis de l'art « abstrait » (peintres, critiques-art, dont vous aussi est le dupe !) une belle documentation contre « l'art abstrait » et j'en suis sûr que Mr. Tériade, Ozenfant, Camille Mauclair, Maurice Raynal, Zervos, Basler, etc., en profiteront... et avec Raison [...] A quoi bon d'éditer à l'heure actuelle une pareille chose ? [...] contre nous, contre le néo-plasticisme, le constructivisme et contre tous qui est du pur!” T. Van Doesburg, lettera pubblicata da M. Seuphor, *Editorial*, «Cercle et Carré», n. 2, *op. cit.*

⁶⁶ J. Vovelle, *Les années Trente du Surrealisme* in AaVv, *Années 30 en Europe*, *op. cit.*, p. 67.

Nell'aprile del 1931 l'artista di origine australiana John Wardell Power, tra i primi associati di Abstraction-Création e all'epoca in corrispondenza con Herbin, scriveva all'amico giornalista e critico inglese Anthony Bertram: "Surrealism holds the floor, that is amongst the young & thoughtful ones...".⁶⁷

La vicenda di Alberto Giacometti può essere letta come caso esemplare: lo scultore svizzero era infatti l'artista emergente che si era fatto maggiormente notare dalla critica tra il 1929 e il 1930. A questo "sculpteur prodigieux dont tout Paris s'entretient en ce moment"⁶⁸, Zervos aveva dedicato un ampio articolo sui «Cahiers d'art» in occasione dell'*Exposition internationale de sculpture* organizzata da Tériade nel 1929 alla Galerie Georges Bernheim, altra roccaforte surrealista⁶⁹. Fu probabilmente attraverso Arp che Giacometti venne coinvolto nelle fasi iniziali di costituzione di Abstraction-Création: nel maggio 1930 Giacometti aveva infatti esposto con Arp e Mirò alla galleria di Pierre Loeb, con il quale aveva firmato un contratto conteso da Jeanne Bucher⁷⁰.

È importante sottolineare che a questa data Arp si era allontanato dal surrealismo, ragione per la quale l'artista era felice di enfatizzare la natura astratta del suo lavoro partecipando a Cercle et Carré e successivamente ad Abstraction-Création⁷¹.

In uno scritto sulla rivista franco-polacca «L'art contemporain», infatti, Arp citava i suoi legami con il surrealismo attraverso il gruppo dada ma lamentava la direzione attuale del movimento, l'utilizzo di mezzi pittorici "illusionnistes descriptifs académiques"; al tempo

⁶⁷ J. W. Power, Lettera ad Anthony Bertram, Aprile 1931, in J. W. Power, 2012, *op. cit.* p.20.

⁶⁸ C.A. Cingria, *Alberto Giacometti*, «Aujourd'hui», anno I, n. 6, 9 gennaio 1930, Losanna, pp.151-153

⁶⁹ Christien Zervos dedica a Giacometti un lungo articolo sui «Cahiers d'Art», n° 2/3, 1929, p. 30-31.

⁷⁰ AaVv, *Jeanne Bucher: Une galerie d'avant-garde 1925-1946*, Editions d'Art Albert Skira, Ginevra, 1994, p.55.

⁷¹ Secondo la testimonianza di Seuphor: "Une difficulté pouvait surgir du cote de Arp qui exposait avec le groupe des surréaliste. Mais nous le trouvions lui aussi tout à fait favorable à l'idée de constituer une société d'artistes à tendance 'constructive'. Notre surréalisme ne le pas gênait pas le moins du monde. Cet enfant espiègle était doué d'une grande prudence". Ivi, p.12. Su Arp ed il surrealismo al volgere degli anni Trenta si rimanda a E.Robertson, *Arp : painter, poet, sculptor*, New heaven, Yale university press, 2006, pp. 68-72.

stesso, criticava anche il neoplasticismo, “direct mais exclusivement visuel”⁷². Attorno ad Arp gravitarono giovani artisti che formatesi nel solco della fascinazione per l’opera di Mondrian, nei primi anni degli anni Trenta abbandonarono la griglia orientandosi verso nuove ricerche, di cui è esemplare la vicenda di Jean Hélion.

Incoraggiato dalla promessa di un contratto da parte del collezionista Georges Bine e grazie al suo entusiasmo per l’opera di Torres-Garcia, con il quale condivideva l’atelier, Hélion nel 1926 aveva lasciato il suo lavoro di assistente in uno studio di architettura per dedicarsi alla pittura⁷³ e l’anno successivo aveva fondato la rivista «L’Acte» che raccoglieva principalmente articoli provocatori a commento delle esposizioni ufficiali⁷⁴. Van Doesburg aveva assegnato ad Hélion il ruolo di amministratore in Art Concret, con l’obiettivo di includere nel gruppo da lui fondato nuove energie⁷⁵. Alcune fonti riportano che l’artista olandese, consapevole della sua sfortunata reputazione con molti dei protagonisti della scena artistica parigina – la cui partecipazione all’associazione avrebbe potuto portare prestigio alla stessa – prima della morte improvvisa nel marzo del 1931 avesse voluto cedere volontariamente il suo ruolo di presidente in favore di Kupka⁷⁶. Tuttavia, il primo documento

⁷² “Cher Monsieur Brzekowski, vous me demandez ce que je pense de la peinture de la sculpture et particulièrement du néoplasticisme et du surréalisme [...] j’ai exposé avec les surréalistes parce que leur attitude révoltée envers « l’art » et leur attitude directe envers la vie était sage comme dada. Dans les derniers temps les peintres surréalistes ont employé dans moyens illusionnistes descriptifs académiques ce qui ferait beaucoup de plaisir à rops. Le néoplasticisme est direct mais exclusivement visuel il lui manque le rapport des autres facultés humaines”. Hans Arp, «L’art contemporain», n. 3, 1930.

⁷³ Si veda AaVv, *Hélion-Cent tableaux*, Archives de l’Art Contemporain, n. 15, dicembre 1970-febbraio 1971, Parigi, pp. 85-86.

⁷⁴ Il titolo di apertura del secondo numero attaccava: *Reflexions apres le Salon d’Automne et projet... d’incendie*. Edizione rarissima uscita in quattro numeri, si presentava come un giornale della dimensione di un quotidiano, di quattro pagine. Il direttore responsabile era Jean Réande e vi contribuivano Jamblan, Luc Lafnet e Torres-García. Nel secondo numero una pagina promozionale è dedicata agli Aladin Toys, i giocattoli in legno commerciati dall’artista uruguayano.

⁷⁵ Sull’argomento Daniel Abadie, *Hélion ou la force des choses*, Ed. La Connaissance SA, Bruxelles, 1975, p. 20. Anche Léon Tutundijan era nato nel 1905, mentre Carlsund era del 1897.

⁷⁶ Antoine Perrot, *Abstraction-Création 1931-1936. Tentative d’approche*, Mémoire de maîtrise, UER d’art et d’archéologie, Université de Paris I, p.20 citato in I. Chevretil Desbiolles, *Les revues d’art à Paris 1905-1940*, Ent’revues, Parigi, 1993, p. 107.

che attesta il passaggio di consegna⁷⁷ è lo statuto dell'associazione, che vede assegnato il ruolo di primo di Auguste Herbin come Presidente, probabilmente per ragioni anagrafiche e per l'esperienza organizzativa nell'ambito dei Salons; la vicepresidenza fu ricoperta da Vantongerloo, erede della carica di Van Doesburg, e i membri fondatori che apparivano nello Statuto erano indicati i nomi di Arp, Gleizes, Kupka, Tutundjian e Valmier.

Nella marzo del 1931 Héliion presentava a Gleizes l'attività associativa segnalando la centralità del progetto editoriale, una rivista che aveva l'obiettivo di mostrare l'arte "non-figurativa" lasciando a ciascuno la libertà di esprimere la propria tendenza:

Comme suite à votre correspondance avec Herbin, je vous adresse les statuts de notre société. Vantongeloo remplacera Doesburg, malheureusement décédé. Nous sommes déjà presque une vingtaine. Nous avons aussi établi les statuts d'une société à responsabilité limitée au capital de 10.000 francs, pour l'édition d'une revue régulière, diffusant, défendant et montrant l'art Non Figuratif. Je suis personnellement très heureux de votre présence au comité, et je suis sûr que nous pourrons faire beaucoup parce que, pour la première fois, nous réunissons tous les artistes sur une base importante, en laissant à chacun la liberté d'action dans sa propre tendance⁷⁸.

⁷⁷ "Nous aurions une réunion au Café Voltaire, place de l'Odéon (en face du théâtre), Lundi prochain 16 Mars, à 20 heures 30, et nous comptons que vous y serez. Nous élirons un vice-president pour remplacer ce pauvre cher vieux Doesburg, décédé subitement, comme vous devez l'avoir appris". Lettera di Jean Héliion a Otto Freundlich, 19 giugno 1931, Fondo Freundlich, IMEC, FRN.10.15.

⁷⁸ Jean Héliion, Lettera ad Albert Gleizes, s.d., Fondo Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Parigi. Il pittore francese scriveva nel marzo del 1931 scriveva a Vantongerloo: "Mon vieux Vantongerloo, j'espère que ta femme va bien maintenant, et que tu es toujours bien vivant, en cela plus heureux que van Doesburg, qui est mort subitement en Suisse, samedi dernier. Je t'adresse un papier qui doit t'intéresser. Nous basant sur les experiments de l'année passé, nous avons essayé de concevoir une formule durable, pour montrer art non figuratif ... en prenant la peinture "hors sujet nature", de Arp à Herbin, et de Pevsner jusqu'à toi, on peut constituer une société stable ... je compte que tu viendras à une réunion, lundi 16 [3.1931], au Café Voltaire, Place de l'odéon, à 20h30 ... nous élirons un nouveau vice-président ... Cordialement Héliion". Jean Héliion a Georges Vantongerloo, 10 marzo 1931, dall'archivio Vantongerloo e pubblicata in *Jean Héliion*, Centre Pompidou, Parigi, 2004, p. 220.

Hélión presentava una società con quote di capitale sociale considerevole per l'epoca⁷⁹; in una lettera datata 21 maggio 1931 indirizzata alla vedova di Van Doesburg emergono alcuni dati interessanti: da una parte è testimoniato quanto i contenuti della pubblicazione fossero ancora poco definiti – il giovane artista afferma con una certa sicurezza che nella rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» l'opera di Van Doesburg sarebbe stata regolarmente studiata – dall'altra si fa riferimento ad una mostra che avrebbe inaugurato nel dicembre dello stesso anno (“nous aurons une exposition”):

Le groupe Abstraction-Création marche bien. Nous aurons une exposition en Décembre et, bien entendu, les tableaux de Does y figureront. J'ai été déssolé 1940 remette à l'année prochaine la retrospective. Il est vrai qu'ils n'ont pas pu trouver de salle assez grande. N'oubliez pas, toutefois, d'y exposer deux toiles de Does puisqu'il a droit à un maître de cimaise. Dans la revue Abstraction-Création, pour laquelle je pensé que nous avons un éditeur, Doesburg sera régulièrement étudié. Je suis director du premier numéro, et la première étude d'evolution d'un artiste (2 pages)

⁷⁹ Per quanto riguarda le considerazioni sulla situazione finanziaria, nel 1928 uno dei dipinti di Joan Miró fu venduto per circa 20.000 franchi, circa allo stesso prezzo del finanziamento annuale all'attività di Abstraction-Création. Nel 1929, gli editori Georges Crés e Cie spesero esattamente 15.000 franchi solo per i diritti di riproduzione di *Noa Noa* di Paul Gauguin. Durante l'apertura della già citata mostra di Salvador Dalí nella Galerie Goemans nel 1929, le piccole tele del pittore spagnolo furono vendute per 8.000-10.000 franchi, una di queste aveva raggiunto i 15.000 franchi. Dipinti delle stesse dimensioni di ben noti artisti parigini, come Pablo Picasso e André Derain, furono venduti per soli 2.500 franchi. Questa situazione spiega perché in primo luogo le opere di artisti ben riconosciuti ottennero un ottimo prezzo e, inoltre, perché la riproduzione di uno dei loro dipinti in un diario o il prezzo corrente della loro opera d'arte potrebbe raggiungere il prezzo identico all'intero budget del cahier di Abstraction-Création. Questi dettagli sono importanti se consideriamo che artisti ben noti, tra cui i surrealisti, avrebbero potuto facilmente permettersi di acquistare azioni emesse da Abstraction-Création. Diversi anni dopo, nel 1935, uno dei dipinti di Fernand Léger, costò in realtà 15.000 franchi e fu venduto dal gallerista moderno Léonce Rosenberg. Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors Or Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, Garland, New York e Londra, 1981, p.281 e p. 227; Carolyn Lanchner, *Fernand Léger*, The Museum of Modern Art, New York, 1998, p. 45; A. Rebecca Rabinow, *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-garde*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2006, p. 294; Fèlix Fanés, *Salvador Dalí, The Construction of the Image 1925–1930*, Yale University Press, New Haven, 2007, p. 227, nota 2.

est consacrée à Does. Je vous demanderai en temps utile, toute la documentation.
L'exposition 1940 ouvrira le 2, mais les œuvres doivent être déposées le 8.⁸⁰

Il fatto che fosse in preparazione un articolo su Van Doesburg è testimoniato da una lettera di Hélión a Otto Freundlich, dove l'autore lamenta l'insoddisfazione di Vantongerloo sul saggio commemorativo, a causa del fatto che il suo nome non era stato citato tra i fondatori del Neoplasticismo⁸¹. Lo scritto di Hélión non sarà pubblicato, fatto indice di quanto le personalità più *âgée* dell'associazione avessero sin dagli inizi impostato una struttura gerarchica di lavoro. Non è chiaro il riferimento all'organizzazione della mostra di dicembre: tra la fine del 1931 e il 1932 furono due le esposizioni che videro coinvolti alcuni membri di Abstraction-Création. La prima fu il Salon des Surindépendants, tenutosi dal 23 ottobre al 22 novembre 1931: in questa occasione esposero Alexander Calder, Julio Gonzalez, Jean Lurcat, Ozenfant, Vezelay, Xceron; la seconda fu il "Salon 1940", citato nella lettera di Hélión. Si trattava di una fazione dissidente del Salon des Surindépendants composta dagli artisti maggiormente progressisti che organizzerà due esposizioni: alla Galerie de la Renaissance la prima, nel giugno del 1931, e alla Porte de Versailles la seconda, nel gennaio 1932, con una retrospettiva di Van Doesburg⁸².

Forse si trattava di quest'ultima, che invece di inaugurare nel dicembre 1931, prese forma a gennaio. La lettera testimonia la centralità espositiva nella politica dell'associazione Abstraction-Création e di conseguenza quanto la scelta di affidare ad Herbin la direzione della neonata società potesse essere legata alla sua esperienza di organizzatore culturale⁸³.

⁸⁰ Jean Hélión, Lettera a Nelly Van Doesburg, 21 maggio 1931, Archivio Van Doesburg, The Hague. Risorsa online: <https://rkd.nl/en/explore/archives/details/NL-HaRKD-0408/section/context>.

⁸¹ "Dans mon article, j'ai omis de préciser qu'avec les artistes hollandais qui fondèrent le néo-plasticisme se trouvait un belge, Georges Vantongerloo, sculpteur et peintre, dont l'activité fut trop grande pour que son nom ne soit pas mentionné". Jean Hélión, Lettera a Otto Freundlich, 19 giugno 1931, Parigi, Fonds Freundlich, IMEC, FRN.10.15.

⁸² "1940", Première exposition, Galerie de la Renaissance, 11 Rue Royale, du 11 au 20 juin 1931.

⁸³ Diversi studi sono stati dedicati ad aspetti specifici dell'opera dell'artista francese: la produzione cubista, la corrispondenza con Léonce Rosenberg, e poi successivamente la sua attività di organizzatore del Salon des Realites Nouvelles, mentre non è stato ancora approfondito il suo ruolo di mediatore tra i gruppi artistici indipendenti per l'organizzazione delle esposizioni. Il comitato organizzativo della prima edizione del

I vantaggi che avrebbe potuto dare la sua presidenza per l'inserimento di Abstraction-Création nel sistema di relazioni dell'epoca non sono dunque da sottovalutare, considerando inoltre che l'altra figura altrettanto matura dell'associazione, Albert Gleizes, dal 1927 risiedeva nella campagna di Moly-Sabata. La prima definizione del nome del gruppo appare nell'editoriale della rivista:

abstraction

creation

art non figuratif

[...] non figuratif, c'est-à-dire culture de la plastique pure, à l'exclusion de tout élément explicative, anecdotique, littéraire, naturaliste, etc...

abstraction parce que certains artistes sont arrivés à la conception de non-figuration par l'abstraction progressive des formes de la nature. création parce que d'autres artistes ont atteint directement la non-figuration par une conception d'ordre purement géométrique ou par l'emploi exclusif d'éléments communément appelés abstraits tels que cercles, plans, barres, lignes, etc...⁸⁴

Non sono emersi documenti che possano integrare le ragioni della scelta dei termini “abstraction” e “création” per il nome dell'associazione. Gladys Fabre ha commentato in questi termini la definizione apparsa sul primo numero della rivista al fine di chiarire il nome stesso dell'associazione: “Abstraction-Création réunissait ainsi tous les différents courants non figuratifs de l'avantgarde [...] abstraction et art concret (création) sont présentés comme les deux alternatives possibles”⁸⁵. George Roque, invece, ha interpretato il termine “non

Salon des Surindépendants era molto eterogeneo: partecipavano infatti pittori naïf - René Rimbart e Jules Lefranc - assieme a René Mendès-France, artista noto per l'importante collezione di sculture africane esposte alla Galerie Percier nel 1923, e Gaston Goor, giovane collaboratore di Ozenfant. *Salon des Surindépendants*, catalogo della mostra, *op. cit.* Per gli studi su Herbin si rimanda Michela San Pietro Gandi, *Auguste Herbin, Époque cubiste 1907-1923*, Tesi di laurea magistrale, Tutor Bernard Dorival, Université Paris-Sorbonne, 1982; Christian Derouet, *Un partenariat difficile: Auguste Herbin et Léonce Rosenberg*, in AaVv, *Herbin*, Éditions Anthèse, Arcueil, 1994, pp. 65 – 74. Céline Berchiche, *Auguste Herbin à l'époque du Salon des Réalités Nouvelles*, Tesi di laurea magistrale, Tutor François Robichon, Université Charles De Gaulle, Lille 3, 2000.

⁸⁴ «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, 1932, p. 1.

⁸⁵ G. Fabre, 1978, *op. cit.*, p. 10.

figurazione” come una “nuova categoria estetica” che faceva il suo ingresso ufficiale nel vocabolario artistico: una “riconcettualizzazione”⁸⁶ che rispondeva al processo di continua ridefinizione della nomenclatura “arte astratta”. Secondo Roque la nascita di Abstraction-Création fu un fenomeno del tutto nuovo perché nato con lo scopo precipuo di “combattere il surrealismo”, mentre fino ad allora i gruppi di artisti si erano formati intorno ad un movimento, un “ismo”, piuttosto che sotto lo stendardo dell'arte astratta in generale. La strategia di questo gruppo per evitare la locuzione “arte astratta” era, per Roque, legata all’esigenza di “prendere nettamente le distanze da un’espressione ancora troppo influenzata dal cubismo”⁸⁷. Si tratta di una considerazione sottolineata anche da Marie Aline-Prat per descrivere il contesto della Francia degli anni tra le due guerre: se tanti artisti avevano combattuto con grande determinazione contro la tendenza ad assimilare la loro pratica pittorica alla nomenclatura “arte astratta” ciò era dovuto al fatto che all’epoca era interpretata dalla critica sul modello del cubismo⁸⁸.

L’obiettivo di raccogliere diverse tendenze all’interno della macro-categoria della “non figurazione” era stato esplicitato da Van Doesburg nella lettera a Kupka, fatto che avvalorava la tesi di Roque sul versante di un potenziale interesse da parte dell’associazione di offrire

⁸⁶ George Roque, *Che cos’è l’arte astratta? Una storia dell’astrazione in pittura (1860-1960)*, Donzelli editore, Roma, 2004, p. 130.

⁸⁷ Roque inizia la sua argomentazione con un excursus sull’origine delle problematiche relative all’uso del termine “astrazione”: partendo dalle radici stesse del vocabolo, sottolinea la sua appartenenza nelle diverse lingue europee ad un’operazione meccanica di isolamento di una cosa da un’altra. Un discorso che entra nel dibattito artistico con Gustave Courbet, il quale identificava nell’astrazione l’espressione designata come l’opposto del realismo nel senso di “idealismo nell’arte”, fino al suo parziale sdoganamento grazie al celebre saggio di Worringer. Roque ritrova nei dibattiti artistici di inizio anni Trenta il momento in cui - considerando le molte idee e approcci teorici che erano apparsi in diversi paesi o che si erano formati a Parigi - esisteva un bisogno di creare una definizione condivisa e una sintesi estetica dei termini che definivano l’arte astratta per uscire dalla politica dei diversi “ismi” (cubismo, costruttivismo, neoplasticismo, purismo...). Le formazioni astratte si erano basate, infatti, principalmente sulla definizione di una corrente che non rientrava nel contesto definito dagli altri. Abstraction-Création nell’editoriale del primo numero aveva fatto un notevole sforzo di chiarezza terminologica: il testo iniziava con l’enunciazione di tre concetti astrazione, creazione, arte non figurativa, tutti e tre definiti. Roque, *op. cit.*, p. 131.

⁸⁸ Prat, *op. cit.*, pp. 58 - 60.

l'ampia categoria estetica della “non figurazione” come alternativa all'astrazione di matrice cubista e al concretismo nell'accezione matematico-geometrica di Van Doesburg.

Il ragionamento trova conferma anche nelle parole di Kandinsky: nel maggio del 1936, dopo cinque anni di pubblicazione della rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif», il pittore russo, che aveva iniziato con Kojève proprio in quei mesi cruciali una definizione della sua opera nei termini di “arte concreta”⁸⁹ – scriveva a Joseph Albers descrivendo il clima parigino: “Qui si usa correntemente un termine diverso da ‘astratto’, ‘non figurativo’”.⁹⁰

I.2. Il progetto editoriale: dal modello della rivista modernista all'almanacco dell'arte non figurativa

Un documento conservato nell'archivio di Jean Héliou describe i contenuti del piano editoriale della rivista: inizialmente progettata per apparire in 8 numeri all'anno – 7 mensili e un trimestrale estivo – la pubblicazione avrebbe dovuto contenere 24 pagine, con inserti di carta patinata e copertina a due colori, in formato 24 x 28 cm. Ogni numero avrebbe dovuto essere composto da quattro pagine dedicate a brevi testi introduttivi degli artisti con approfondimenti sui principi dell'arte non figurativa di “tutte le tendenze”. Altre due pagine sarebbero state dedicate ad articoli monografici - “Etude sur l'evolution d'un artiste depuis ses débuts” -, due pagine divise tra riflessioni tecnico-teoriche (colore, struttura) e rubriche dedicate all'architettura, recensioni di mostre, vendite e acquisti, mentre una pagina offerta alle critiche del pubblico (“amateurs, collectionneurs ec... Raisons de leur gout ou de leur indifférence pour l'art non figuratif”). Il taglio editoriale si concentrava sulla documentazione dell'arte non figurativa, senza alcuna menzione ai termini “abstraction” o “creation”:

⁸⁹ Su Kojève e Kandinsky si rimanda al saggio di Francesco Galluzzi, *La pittura dell'animale. Kojève su Kandinsky*, in Fabio Desideri, Giovanni Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze University Press, Firenze, 2007, pp. 185-193.

⁹⁰ Citato in Christian Drouet, *Kandinsky, Lettura a ritroso*, in AaVV, *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930-1950*, op. cit., p. 41.

Chaque année de la revue présentera toutes les tendances de l'art non figuratif: reproductions et articles étudiant ces tendances écrits par les artistes eux-mêmes, ou des écrivains choisis par eux parmi les plus qualifiés pour exprimer leurs conceptions. La revue Abstraction-Création constituera ainsi une documentation sur l'Art non Figuratif⁹¹.

La prima bozza del piano editoriale redatto da Héliou testimonia che la direzione originariamente avesse mirato a un pubblico generalista: avevano programmato infatti di concentrarsi non solo sull'arte astratta, ma anche su argomenti culturali generali, dedicando articoli a musei, mostre, architettura e vari altri temi. Con una pagina incentrata sull'architettura, «Abstraction Création Art Non Figuratif» avrebbe potuto continuare la linea editoriale di «Cercle et Carré», cioè la tradizione di una rivista artistica che espandeva l'orizzonte di non-figuratività oltre le belle arti.

La concezione originale avrebbe potuto essere un esperimento unico nella storia dell'arte astratta, in quanto avrebbe fornito spazio a tutti i diversi punti di vista sulla non-figurazione, comprese le opinioni dei detrattori presenti tra il pubblico ed il mondo artistico professionale. La rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif», mantenendo la fisionomia di “bollettino” di un'associazione e aprendosi al tempo stesso a riflessioni che incrociavano la prospettiva storica e il dibattito critico contemporaneo, si sarebbe differenziata nel panorama coevo sia dalla pubblicistica specializzata – i «Cahiers d'art», ad esempio – che dal modello proposto dalle riviste surrealiste, dove la presenza maggiore fino a quel momento non riguardava il discorso sulla forma plastica ma le implicazioni letterarie, socio-antropologiche

⁹¹ “Chaque numéro contiendra en principe: 4 pages: Bases, raisons de l'Art non Figuratif, toutes tendances. 2 pages: Etude sur l'évolution d'un artiste depuis ses débuts, texte et clichés. 6 pages: Reproduction d'oeuvres d'art non figuratif, sans texte. 4 pages: Histoire générale de l'Art non Figuratif et questions le concernant. 2 pages: Etudes technique (couleur, structure, etc...) 1 page: Architecture. 1 page: Réserve aux Adversaires qui seront invités courtoisement à exposer leur point de vue. 1 page: Réserve au public, amateurs, collectionneurs, etc...Raisons de leur goût ou de leur indifférence pour l'art non Figuratif; 1 page: Musées modernes, ventes, achats, expositions, etc... 2 pages: Divers”. “Revue Abstraction-Création consacrée à l'Art Non Figuratif”, Fondo Jean Héliou, IMEC, AC. 21.

e politiche del movimento⁹². La lettera indirizzata ai soci che accompagnava la rivista, parlava della formazione di una “société d’édition de la revue Abstraction Création Art Non Figuratif” con un capitale sociale di 15.000 franchi, 5.000 in più rispetto alle previsioni del febbraio.

La somma sarebbe servita come garanzia per la stampa all’editore, il quale aveva accettato l’incarico a seguito di un credito, e il versamento di 200 franchi dava all’artista associato il diritto di usufruire della pubblicazione nell’anno in corso⁹³.

La lettura del piano editoriale nella fase iniziale della rivista si caratterizza per un interesse al problema delle immagini. Nel progetto di Héliou la questione visiva non era infatti marginale rispetto ai contenuti: alla “reproduction d’œuvres d’art non figuratif, sans texte” venivano dedicate sei pagine.

⁹² La scena parigina nel decennio precedente la fondazione di Abstraction-Création era stata segnata dalla fiorente attività editoriale «Littérature» (1919-1924), «La Révolution surréaliste» (1924-1929), «Le surréalisme au service de Révolution» (1930-1933) e «Documents» (1929-1931). Tra la numerosa letteratura sui casi editoriali surrealisti Paul Aron, *Les débuts du surréalisme français: reconnaissance littéraire et reconnaissance médiatique*, XII dossier, n. 9, «Carnets», 2017; *Undercover Surrealism. Picasso, Mirò, Masson and the vision of Georges Bataille*, catalogo della mostra, a cura di Dawn Ades, Simon Baker, Hayward Gallery, Londra, 11 maggio – 30 luglio 2006.

⁹³ “Le comité a entreprise la formation d’une société d’édition de la revue Abstraction-Création (programme ci-joint) a responsabilité limitée au capital de 15.000 francs. Cette somme, déposée dans une banque, servira de garantie à l’éditeur déjà trouvé, qui accepte d’éditer notre revue avec un certain crédit. Pour obtenir ce capital, 75 parts de sociétaire de 200 francs chacune, sont émises. Ells peuvent être souscrites par des personnes étrangères à l’Association Abstraction-Création à condition que la majorité des parts plus une soit entre les mains des sociétaires. Ces parts participeront aux bénéfices de la société d’édition. Chacune donne droit au service d’une année de la revue. Tous détails seront données à l’Ass. Gener. Le comité demande aux sociétaires d’envisager dans quelle mesure ils pourront souscrire des parts et de faire des démarches auprès de leurs amis susceptibles de souscrire”. “Cher camarade”, Archivio Jean Héliou, IMEC, A.C.24. Il 26 giugno 1931, poco prima della partenza verso Mosca, Héliou è ancora alla ricerca di soci, come testimonia la lettera dell’artista a Nelly Van Doesburg, dove chiede un paio di fotografie dell’opera di Van Doesburg a fini di pubblicazione, aggiungendo nel post-scriptum: “Je vous joins différents prospectus afferent à la revue, et deux bulletins de souscription de parts d’actionnaire (capital de 15.000 francs). Je compte sur vous pour trouver dans vos relations quelques amis susceptible de souscrire”. Jean Héliou, Lettera Nelly Van Doesburg, 26 giugno 1931, Parigi, Archivio Van Doesburg, The Hague. Risorsa online: <https://rkd.nl/en/explore/archives/details/NL-HaRKD-0408/section/context>.

In una lettera indirizzata a Gleizes e datata 11 dicembre 1931 Héliion informava che il progetto della rivista, da lui configurato, sarebbe stato sospeso e su proposta di Arp la pubblicazione avrebbe preso forma di un “almanacco dell’arte non figurativa”, composta da cinquanta immagini per numero e un breve testo - “une base” - per ogni artista. Dalla vendita della pubblicazione del primo anno, stimata in mille esemplari, Héliion ipotizzava una crescita dell’associazione e una raccolta sufficiente di fondi per realizzare l’iniziale progetto editoriale:

Nous avons eu une reunion de comité, puis une assemble Générale d’Abstraction-Création. Tout le monde s’est mis d’accord après une premiere proposition de Arp, de suspendre jusqu’à nouvel ordre la parution de notre revue, et d’éditer d’abord une espèce d’Almanach de l’Art Non Figuratif, d’une quarantaine de pages, illustré et concu selon le programme de notre revue: il contiendrait 50 clichés, et une “base” de chaque artiste. Plus quelques articles généraux. Il serait édité avec les fonds actuellement en caisse ou souscrits de la Revue, lesquels seraient remis en caisse au fur et à mesure des rentrées. Il est certain qu’on pourrait espérer vendre 1.000 exemplaires paieraient plus que largement l’édition. Nous serons alors bien introduits auprès du public, en possessions des possibilités agrandies d’édition e la revue, et à meme de juger l’opportunité de sa parution. Une assemblée Générale se tiendra encore le 15 Décembre, café Voltaire, à laquelle les artistes devront verse le montant de leurs souscriptions, ou au moins un accomte sérieux. Nous comtons qu’ils feront très sérieusement selon la mesure de leurs possibilités. Nous espérons avoir de vos Nouvelles à ce sujet. Herbin est toujours chargé des encaissements, qui sont deposes en banque⁹⁴.

Il documento chiarisce l’anomala impostazione editoriale di «Abstraction Création Art Non Figuratif», in controtendenza con le abitudini delle riviste europee moderniste dove si raccoglievano diverse sperimentazioni linguistiche, dall’arte alla letteratura, dal teatro alla musica. Questo modello era stato adottato da «Cercle et Carré» sotto l’egida dell’architettura come arte guida dell’epoca, ed anche «Art Concret» ne portava le tracce, chiudendo il suo

⁹⁴ Lettera di Jean Héliion a Albert Gleizes, 11 dicembre 1931, Fondo Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Parigi

“numéro d’introduction” – prima e unica uscita – con la fotografia di un aereo Zeppelin, immagine altamente evocativa dello spirito moderno⁹⁵. *(figura 1)*

«Cercle et Carré» si era contraddistinta per una pagina fitta di testi alternati da riproduzioni di opere incolonnate e occasionalmente da ritratti fotografici degli autori dell’articolo, una soluzione originale che serviva allo scopo di far guadagnare reputazione agli artisti partecipanti, secondo un modello che aveva fortuna nella stampa popolare e nel rotocalco illustrato. Il messaggio iconico era particolarmente importante per Seuphor: la lettura della corrispondenza nella fase iniziale della progettazione della rivista, lasciava emergere il ruolo di primo piano dell’artista di origini catalane Pierre Daura, cognato di Héliion, per la progettazione del simbolico logo di intestazione e della *mise en page*⁹⁶. *(figura 2)*

Il progetto iniziale di Héliion per la pubblicazione del nuovo gruppo astratto guardava quindi ai modelli precedenti e alla tradizione della rivista modernista di ambito costruttivista, orientando maggiormente il punto di vista alle arti plastiche e allo sviluppo di un dibattito teorico e critico interno.

I numeri di «Abstraction Création Art Non Figuratif» furono pubblicati nel formato invariato 24 x 28 per le stampe di una generica “Imprimerie de Montmatre” ad eccezione del primo numero del 1932, sul quale compariva la dicitura “éditions les tendances nouvelles”, all’indirizzo 3 bis, rue Emile Allez, sede dove era registrata la società “Imprimerie polonaise”, base tipografica per la stampa della rivista franco-polacca «L’art contemporain»

⁹⁵ «Art Concret», aprile 1930, p. 13

⁹⁶ Lynn Boland, Inscribing a Circle in AaVv, *Cercle et Carré and the International Spirit of Abstract Art*, Georgia Museum of Art, 2013, pp. 44-45.

di Jan Brzekowski e Nadia Léger⁹⁷ e successivamente di «Cercle et Carré»⁹⁸. Il legame della tipografia con Michel Seuphor è ulteriormente testimoniato dalla pubblicazione, per le stesse edizioni, della monografia su *El Greco* e del saggio *Un renouveau de la peinture en Belgique*, usciti a firma del critico belga tra il 1931 e il 1932⁹⁹.

“Editions les tendances nouvelles” – nome che ammiccava alle pubblicazioni uscite per la cura della redazione della nota rivista «Les tendances nouvelles», che aveva contato tra i suoi titoli un volume di xilografie di Kandinsky¹⁰⁰ – era quindi un prestanome dietro al quale si muovevano una serie di progetti editoriali finanziati direttamente dagli artisti o dagli autori legati ai vivaci circoli modernisti animati da figure di spicco del costruttivismo dell’est europeo inserite a Parigi.

Per quanto riguarda il valore finanziario, «Abstraction Création Art Non Figuratif» era la pubblicazione più costosa delle tre: con i suoi 15 franchi si attestava a cinque volte il costo dei periodici «Art Concret» e «Cercle et Carré» (3 franchi), più in linea con il prezzo di una monografia che di una rivista. Il prezzo elevato era legato al formato e al numero maggiore

⁹⁷ Tra il 1929 ed il 1930 Michel Seuphor si occupò di revisionare i testi francesi pubblicati sulla rivista «L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna», fondata da Brzekowski e Nadia Léger e uscita in tre numeri tra il 1929 e il 1930 (le pubblicità di «Cercle et Carré» comparvero sul n. 2 e il n. 3 della rivista, 1930). I rapporti di Seuphor con i milieu costruttivisti polacchi, ungheresi e russi iniziarono negli anni ’20 attraverso la partecipazione ai congressi internazionali e si consolidarono intorno alla rivista «Het Overzicht», sulla quale scrivevano Strzemiński, Stażewski, Szczuka e Żarnower, fondatori di «Blok», il principale gruppo costruttivista riunito intorno all’omonima rivista di Varsavia pubblicata tra 1924 e 1926. Il risultato più importante di questa collaborazione fu l’inaugurazione del Museo di Lodz (1929), la cui celebre collezione d’arte costruttivista di area centro europea fu per tre quarti costituita da opere raccolte da Brzekowski, Nadia Léger, Michel Seuphor e Strzeminski. Sull’argomento R. Stanislawski, *Constructivism in Poland: 1923-1936: Blok, Praesens, a.r.*, Museum Folkwang Essen, Rijksmuseum Kroller-Muller Otterlo, 1973.

⁹⁸ Sulla rivista «Cercle et Carré» era indicata la dicitura “Imprimerie polonaise Ognisko” all’indirizzo 3 bis, rue Emile Allez; il proprietario, Léon Mickum, aveva stampato un numero di “L’art contemporain» con la dicitura “Imprimerie polonaise” (n.2, 1930) con sede allo stesso recapito; gli altri due numeri erano invece stampati dalle “Presses de l’Imprimerie de la Société nouvelle d’éditions franco-slaves”, probabilmente altra sede della tipografia collocata al 32 di rue de Ménilmontant (1929, n.1 e 1930, n.3).

⁹⁹ M. Seuphor, *Greco: Considérations sur sa vie et sur quelques vues de ses oeuvres*, Editions des Tendances Nouvelles, Parigi, 1931; M. Seuphor, *Un renouveau de la peinture en Belgique*, Editions des Tendances Nouvelles, Parigi, 1932.

¹⁰⁰ G. Maesse, *W. Kandinsky. Xilographies*, Editions des tendances Nouvelles, 1909.

di pagine, ma può anche essere attribuito al fatto che la pubblicazione non fosse stata concepita come una rivista, ma come un bollettino annuale. La scelta della forma proposta da Arp aveva inciso anche sul contenuto: le riviste sopracitate presentavano un editoriale in prima pagina, mentre «Abstraction Création Art Non Figuratif» aveva evitato di pubblicare un articolo di apertura, scegliendo di uniformare le diverse copertine con i soli nomi degli artisti disposti in ordine alfabetico ed equiparando l'importanza dei partecipanti; questo meccanismo si ripeteva anche all'interno, attraverso la sostanziale parificazione delle riproduzioni pittoriche e dei testi scritti.

I riferimenti alla questione grafica all'interno di «Abstraction Création Art Non Figuratif» sono spesso passati in secondo piano e condizionati dall'idea che fossero il risultato di una scelta in economia, come era stata quella di «Art Concret» e «Cercle et Carré», specialmente se paragonati con la vicenda editoriale surrealista. L'approccio verbo-visuale di equilibrio tra testo e immagine era rinforzato da una struttura a “dizionario” articolato attraverso la corrispondenza tra opera e descrizione della poetica dell'artista in ogni pagina. **(figura 3)** L'impostazione dell'almanacco progettata da Arp rielaborava il motto dadaista “chaque page doit exploser”¹⁰¹: ogni pagina doveva avere una sua efficacia comunicativa.

Nonostante fossero stati esclusi i linguaggi che veicolavano un'idea corrente di editoria modernista – disegno o fotografia in copertina, titoli disegnati, tagli in diagonale – l'uniformità dell'impaginazione rivela una raffinatezza nelle scelte dei pieni e vuoti e nelle ricercate asimmetrie. Se viene utilizzato un mezzo tipografico, questo si riconosce solo nella scelta del carattere omogeneo, nell'utilizzo del minuscolo per titoli e per i nomi degli autori, allineati con il bordo dell'immagine. **(figura 4)**

Nel corso delle pubblicazioni l'iniziale bilanciamento tra testo e immagini, con ogni pagina strutturata come una sorta di articolo dedicato ad un unico autore, lascerà il posto a impaginazioni prevalentemente iconografiche. **(figura 5)** Otto Freundlich aveva rivolto il problema del messaggio dell'opera veicolato attraverso la riproduzione alla direzione del gruppo: proponendo per un numero la pubblicazione di un lavoro grafico in bianco e nero, affermava che la scelta di non inserire tavole illustrate a colori fuorviava il contenuto del

¹⁰¹ “Chaque page doit exploser, soit par le sérieux profond et lourd, le tourbillon, le vertige, le nouveau, l'éternel, par la blague écrasante, par l'enthousiasme des principes, ou par la façon d'être imprimée”, scriveva Tristan Tzara nel *Manifeste Dada*, «Dada», n. 3, dicembre 1918.

lavoro¹⁰². Le riviste moderniste dei gruppi artistici spesso assolvevano al ruolo di strumento indiretto per documentare gli spazi espositivi, consentendo ai lettori lontani di vedere opere d'arte a cui altrimenti non avrebbero avuto accesso. Tuttavia, a differenza di altri periodici che avevano permesso a un vasto pubblico di documentare le mostre organizzate attraverso scatti di installazione¹⁰³, e quindi di fare della rivista una reale connessione con l'attività espositiva – come nel caso di «Cercle et Carré», il cui secondo numero era servito da catalogo dell'esposizione (**figura 6**)– su «Abstraction Création Art Non Figuratif» il collegamento diretto tra l'attività della galleria e della rivista era segnalato da una sintetica indicazione pubblicata sul terzo numero¹⁰⁴. (**figura 7**) La prima pagina veniva utilizzata per le comunicazioni generali rivolte agli associati, come nel caso della nota che annunciava la chiusura della sala espositiva¹⁰⁵. (**figura 8**)

Eppure, la rivista conteneva riproduzioni di alta qualità di opere d'arte, a dimostrazione di quanto la pubblicazione avesse una natura editoriale affine a un catalogo, più che a un periodico, e potesse di conseguenza configurarsi come oggetto da collezione, presentandosi come una sorta di esposizione a mezzo stampa.

L'ampio spazio dedicato alle immagini suggerisce infatti la possibilità che la rivista potesse diventare uno strumento espositivo su carta, un *display* che funzionasse come allestimento delle mostre non realizzate, nato per compensare la mancanza di spazi espositivi per

¹⁰² “Per il quaderno n. 4 propongo riproduzioni dei disegni originali in bianco e nero, cosa che probabilmente costerebbe quanto la riproduzione di immagini fotografiche che non riproducono il colore che falsifica l'idea che se ne fa... (?). litografie a colori sarebbero ancora meglio. Lo stesso per gli scultori”. Traduzione di Paolo Cagna Ninchi. Trascrizione dell'originale: “3. Fur das Heft nr. 4 schlage ich Reproduktionen von Original-Zeichnungen in schwarz-weiß vor – was wahrscheinlich dasselbe kosten wird wie die Reproduktion fotografierter Bilder, die die Farbe nicht wiedergeben, und was die Idee, das ließe sich machen, verfälscht... (?) Farbige Litografien waren noch besser. Fur die Bildhauer ändert sich nichts.” Brouillon diché par O.F. à Jeanne (Hannah) Kosnick-Kloss, 25 ottobre 1934, Fondo Freundlich, IMEC, FRD.9D2.

¹⁰³ Si vedano ad esempio «Camera Work» o «291», pubblicazioni collegate alla propria galleria dove venivano pubblicate fotografie dell'allestimento o segnalazioni delle esposizioni.

¹⁰⁴ «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 3, 1934, p. 1.

¹⁰⁵ “Le Comité d'Abstraction-Création après avoir examiné l'intérêt réel de la salle d'exposition, 44, avenue de Wagram, a profité d'une occasion pour s'en débarrasser sans préjudice matériel. Le Comité se propose de continuer les manifestations «exposition» dans un autre quartier des charges moindres”. «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 4, 1935, p. 1

l'avanguardia. La funzione supplementare o compensativa della rivista come spazio espositivo era particolarmente importante in luoghi che mancavano di istituzioni artistiche consolidate¹⁰⁶ e *Abstraction-Création*, nata in un momento di emarginazione dell'astrattismo nel sistema dell'arte, potrebbe aver preso in considerazione anche questo aspetto.

Nel 2013 è stato pubblicato all'interno del progetto dell'Università di Oxford dedicato alle riviste moderniste il saggio di Jed Rasula *Dangerous Games and New Mythologies*, un contributo che ha offerto delle interessanti considerazioni sulla fisionomia editoriale di «*Abstraction Création Art Non Figuratif*» interpretandone il suo significato politico-culturale: le copertine identiche ad eccezione del colore del carattere tipografico, l'utilizzo univoco del *sans-serif* di stile Bauhaus, caposaldo della grafica modernista utilizzato da Jan Tschichold nel *Die neue Typographie*¹⁰⁷, l'indicazione degli artisti in copertina solo per cognome, a nascondere nazionalità e genere, evocava secondo Rasula l'idea collettivista di un fronte comune: “the mobilization of a league of abstractionists”¹⁰⁸. Le ragioni dell'anonimato all'interno delle pubblicazioni sembrano tuttavia essere più pragmatiche che politiche, come dimostrano alcuni scambi redazionali tra Vantongerloo e gli autori coinvolti.

I.3. Due principi editoriali: la “non figurazione” e l’“anonimato”

All'inizio di ogni pubblicazione una nota introduttiva sottolineava la distinzione di «*Abstraction Création Art Non Figuratif*» rispetto alle consuetudini editoriali: l'indipendenza dalle pagine pubblicitarie e la fedeltà a un principio democratico di rotazione redazionale per la composizione del numero della rivista di cui venivano indicati, in chiusura, i responsabili.

¹⁰⁶ Guillermo de Torre aveva affermato della sua rivista «*Ultra*» che questa era “una vetrina e un poster”. Cit. in Lori Cole, *Surveying the Avant-Garde: Questions on Modernism, Art, and the Americas in Transatlantic Magazines*, Penn State University Press, Pennsylvania, p. 37.

¹⁰⁷ Il *sans-serif* era popolare negli anni '20 e '30 grazie al loro design pulito e moderno. Nelle produzioni grafiche di scuola Bauhaus veniva spesso utilizzato il carattere, diventato caposaldo della grafica modernista europea grazie alla diffusione del libro di Jan Tschichold, *Die neue Typographie*, Berlin, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, 1928.

¹⁰⁸ J. Rasula, *Dangerous Games and New Mythologies*, op. cit. p. 272.

Ogni numero era infatti progettato da un diverso comitato direttivo¹⁰⁹ secondo una regola che avrebbe dovuto regolare anche la galleria. Il primo numero, pubblicato solo nel 1932, un anno dopo la fondazione dell'associazione, fu affidato alla leva emergente rappresentata da Jean Hélion e al pittore svizzero Hans Rudolf Schiess (Zurigo, 1904) trasferitosi a Parigi nel 1930 dopo la formazione al Bauhaus di Dessau¹¹⁰, il quale firmava anche un testo dedicato a Arp; nel secondo a Auguste Herbin (1933), il terzo a Georges Vantongerloo (1934); nell'anno successivo Vantongerloo condivise questa posizione con Étienne Béothy (1935) mentre nel 1936 un comitato di tre membri dell'associazione composto da Étienne Béothy, Albert Gleizes e Jean Gorin, curò la rivista. Si può notare che con l'eccezione di Hans Rudolf Schiess, il quale con Jean Hélion firmò la redazione più giovane della rivista, solo i membri della direzione dell'associazione erano anche incaricati della pubblicazione.

Anche i contributi testuali erano per lo più scritti dai membri della direzione stessa che cercavano di fornire una cornice alla pubblicazione. Vantongerloo, ad esempio, accettava la proposta di pubblicare un estratto della conferenza tenuta da Albert Gleizes al Courtauld Institute of Art di Londra nel 1934 sul tema dell'arte astratta, indicando che avrebbe divulgato il contenuto come attività dell'associazione:

Si j'ai bien compris [est très difficile à lire votre écriture] il s'agirait d'une conférence que vous avez tenue à Londres et au sujet de l'art abstrait. Je pense comme vous que il serait intéressant de publier dans notre Cahier votre conférence sous forme d'activité par exemple. Ce serait alors placé un titre en la dernière page du Cahier.¹¹¹

Il principio di rotazione della redazione, quindi, non corrispondeva ad una diversa libertà di azione rispetto alla linea dettata dalla presidenza dell'associazione.

¹⁰⁹ “Edité par l'Association Abstraction Création fondée pour l'organisation de manifestations d'art non-figuratif [...] le comité désigne un directeur responsable chargé de composer chaque cahier sous le contrôle du Comité”, Abstraction Création, Statuts, Fondo Hélion, IMEC, AC.03.

¹¹⁰ Al Bauhaus seguì in particolare i corsi di Paul Klee e Kandinsky. E. Bénézit: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris - Gründ, 1999, 14 vol.

¹¹¹ Vantongerloo, Lettera a Albert Gleizes, 29 gennaio 1935, Fondo Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

I contributi, secondo le norme editoriali, dovevano essere privi di nomi di artisti: in più di un'occasione i diversi responsabili dei numeri pubblicati sottolineavano questa necessità – assieme alla raccomandazione di chiarezza e incisività del testo – non solo agli artisti associati¹¹², ma anche ai critici o collaboratori esterni invitati a redigere un contributo teorico. In questi termini, il 28 gennaio 1934 Herbin scriveva al critico che aveva militato nelle file del dadaismo Georges Herbiet¹¹³:

¹¹² “J’ai bien reçu [...] votre chèque de 500 francs, mais nous attendons maintenant votre article, une cinquantaine de lignes environ. Très urgent. Je vous rappelle qu’il s’agit d’exprimer ce que vous jugez essentiel dans votre actuelle attitude de peintre non-figurateur. Nous avons convenu que nous ne citerions aucun nom d’artiste (d’autre artiste) dans ces articles, mais que nous essaierions d’être aussi énergiques et claires que possible et, vous le verrez, la consigne a porté sur la plupart de nos membres. La situation est assez bonne, 5.6000 francs sont en caisse et d’intéressantes photographies nous sont parvenues. Nous mettrons sous presse au début de Février, mais nous devons avoir une réunion spéciale de mise en page, Mardi. Il est indispensable que nous avons votre papier et deux photographies de vos œuvres récentes, une en hauteur si possible”. Jean Hélicon, Lettera a Albert Gleizes, 21 febbraio 1932, Fonds Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

¹¹³ Nato ad Anversa nel 1895, viene attestato con il nome d’arte Christian. Sua la prefazione al libro di Pierre de Massot *De Mallarmé à 391* (Au bel exemplaire, Saint-Raphael, 1922) caposaldo della letteratura dada. Una copia autografata con dedica di De Massot a Breton è conservata nella biblioteca della collezione del fondatore del surrealismo, Association Atelier André Breton, Parigi. Negli anni Trenta Herbiet collabora con la rivista «La Revue des Vivants», che appartiene a tutte queste pubblicazioni del periodo tra le due guerre create per diffondere un pacifismo di carattere giuridico basato sui principi di un nuovo ordine internazionale, spesso descritto come europeista ma con un’influenza molto più ampia. Nella sua presentazione rivendicava di essere “l’organe de la génération de la guerre”. È intimamente legato ai veterani e la sua pubblicazione era realizzata con il supporto de l’Association générale des mutilés de la guerre: il primo Segretario Generale della pubblicazione fu Jean Thébaud, presidente dell’associazione. Il suo destino fu legato alla direzione di Henry de Jouvenel, ministro de l’instruction publique et des Beaux-Arts con il governo Poincaré e ambasciatore del governo francese in Italia tra il 1932 e il 1933, e Henry Malherbe, vincitore del prix Goncourt nel 1927 con il romanzo di guerra *La Flamme au poing*. L’ambiente è quindi all’interfaccia del mondo letterario, la galassia dei veterani (i principali leader di tutti i gruppi di veterani contribuiscono) e il mondo la politica. Christine Manigand, *La Revue des Vivants (1927-1935). Une vision réaliste de la génération de la guerre et des débuts du national-socialisme* in Michel Grunewald e Olivier Dard, *Confrontations au national-socialisme en Europe francophone et germanophone (1919-1949)*, Les libéraux, modérés et européistes, Volume 2, P.I.E. Peter Lang SA, 2011, pp. 130 - 141.

Monsieur, Albert Gleizes me dit que vous êtes tout à fait acquis à notre mouvement. J'en suis très heureux et je me permets de vous offrir l'occasion de manifester vos convictions. Nous commençons bientôt le cahier n. 3, voulez-vous nous envoyer un article pour ce cahier? Une page ou deux. Si oui, je vous demanderai d'éviter la citation des noms d'artistes. C'est la seule restriction, elle est très importante pour nous, entre qui concerne uniquement l'association et le cahier bien entendu¹¹⁴.

Vantongerloo ribadiva a Gleizes la regola dell'anonimato come garanzia di equità non tanto nella prospettiva del messaggio collettivista in senso politico, quanto in senso "collettivo" di disposizioni associative, per evitare che vi fossero elementi di "promozione" di un artista a discapito di altri, e di conseguenza, potremmo supporre, con l'obiettivo di non alimentare di rivalità interne:

Maintenant vous savez que suivant l'attitude adoptée, dans aucun de nos textes ou articles il ne peut y avoir de citation soit de nom d'artistes, soit idée qui puisse suggérer une mise en relief d'artiste vivant ou propagande quelconque. D'autre part, il ne faudrait pas que le texte occupe trop de place. Évidemment qu'il faut un nombre

¹¹⁴ "Abstraction Creation Magazine letterhead (Letter from Herbin)", "Cher Monsieur", 28 gennaio 1934, Elaine Lusting Collection, gift of Lawrence Benenson and the Committee on Architecture and Design Funds, MOMA Online Archive, n. 1478.2015. La dicitura di archivio non riporta i dati del destinatario ma si tratta certamente di una lettera ad Herbiet, come testimonia anche la presenza della risposta in conservata nello stesso fondo: "Voici un papier que je vous envoie de grand cœur avec l'espoir qu'il pourra vous convenir. Tel que vous l'a dit Gleizes, il est exact que je sois tout acquis aux idées d'Abstraction. Je ne me départirai pas de la voie que je me suis tracée dans ce sens. Par cela vous pouvez être assuré que je demeurerai toujours très attentif à l'activité que vous manifesterez, bien que je le fasse rarement d'une manière voyante. Votre première lettre et la mienne s'étaient croisées. Les idées, elles se croisent. Ceci dit, n'hésitez pas, au cas où mon papier ne ferait pas votre affaire, à m'en faire part en me donnant quelques indications pour m'orienter dans le sens souhaité. N'ayant pas voulu aborder le champ de la critique, j'ai jugé préférable de m'en tenir à la généralité. Recevez cher Monsieur l'assurance de mes sentiments très dévoués". Georges Herbiet, Lettera a Auguste Herbin, 1 febbraio 1934, Elaine Lusting Collection, gift of Lawrence Benenson and the Committee on Architecture and Design Funds, MOMA Online Archive, n. 1493.2015.1-2.

de mots pour former une phrase et un nombre de phrases pour exprimer une idée.
Mais enfin, le plus résumé possible.¹¹⁵

Secondo disposizioni statutarie, il sistema della selezione di quello che doveva essere pubblicato in un numero doveva rappresentare i principi della “non figurazione”. La scelta delle opere da inviare alla redazione non era sempre a discrezione dell’artista: nel caso dell’ungherese Ferenc Martyn, la selezione delle immagini da pubblicare sulla rivista avvenne in occasione della visita nel suo studio di Vantongerloo¹¹⁶. La permanenza della “vecchia guardia” del neoplasticismo alla direzione della rivista era stata oggetto dell’ironia di una lettera dell’artista di origine australiana John Joseph Wardell Power, formatosi negli ambienti modernisti inglesi degli anni Venti e inseritosi nei circuiti dell’astrattismo francese principalmente per la sua attività di collezionista. Il 19 aprile 1932 scriveva al critico inglese del «The Saturday Review» Anthony Bertram, con il quale intrattenne un intenso carteggio:

Our new revue Abstraction-Création has now appeared & is full of interesting & intelligent articles by the painters represented, but it is still a paradox to me that such intense intelligence should end in a picture of two black bars on a white ground as it does with Héliou, Mondrian, Moss and Gorin¹¹⁷.

Il legame con l’orizzonte delle avanguardie russe era esplicitato nel testo di apertura sul primo numero: dopo aver definito i termini di “art non figuratif”, “abstraction” e “création”, veniva infatti annunciato che il comitato avesse invitato anche Lissitski, Malievich, Tatlin, considerati come nomi che avrebbero espresso questioni relative all’arte astratta nella società

¹¹⁵ Vantongerloo, Lettera a Albert Gleizes, 29 gennaio 1935, Fondo Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Parigi

¹¹⁶ Flora Meszaroz, *Hungarian artists in Abstraction-Création*, Ecole Doctorale, Tutor Pierre Arnauld, Université Paris Sorbonne, 2016.

¹¹⁷ J. W. Power, Lettera a Antony Bertram, 19 aprile 1932, Fisher Library, University of Sidney, pubblicata in A.D.S. Donaldson e Ann Stephen, *J. W. Power 1934 Abstraction-Création*, University of Sydney, Sidney, 2012, p. 20.

e nella cultura contemporanea¹¹⁸. La direzione di Herbin e Vantongerloo poteva assumere delle posizioni radicali: sembra che un quadro di George Valmier fosse stato rifiutato dai due perché vi si scorgeva un pesce e il fatto irritò molti dei membri, i quali denunciavano che al contrario erano accettate opere mediocri solo in quanto non figurative. Ricordava a tal proposito Héliion:

Par que je n'adhérais pas à tous les absolus de l'abstraction et que je cherchais partout les chemins de la liberté, il m'accusa, comble du crime, de pencher vers le surréalisme. Du reste, il régnait autour de lui un climat d'intolérance absolue. Cela était courant parmi les abstraits. Ils croyaient que c'était de la foi, je voyais déjà que c'était de la bigoterie. Je me souviens d'une séance d'Abstraction-Création, où le comité examinait les photos offertes pour un numéro de la revue. Valmier avait apporté celle d'un très beau tableau dont Arp et moi le complimentions, quand Vantongerloo s'écria: "C'est un poisson". Surpris, Valmier baissa son nez dessus. À vrai dire, à quelque distance, on pouvait imaginer un poisson, mais il n'en restait vraiment presque rien. Moi j'étais pour, mais la règle prévalut, on éjecta ce tableau qui faisait si peu que ce soit référence à la nature: tournez la tête autour de vous sur 360 degrés, tout ce que vous voyez est interdit, indigne, insoutenable. Comment croire après cela que l'abstraction fut le règne de la liberté?¹¹⁹

¹¹⁸ "Le comité a prié différents écrivains et différentes personnalités intéressés par l'art non figuratif de répondre à des questions relatives à la situation de cet art dans la société actuelle et la culture. Les artistes suivants, considérés comme indiqués pour participer à l'association ont été également invités: kandinski, neugeboren, fernandez, carlsund. Nont pu être joints lissitski, malievich, tatlin". «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, *cit.*, p. 1

¹¹⁹ La testimonianza di completa è pubblicata in Jean Héliion, *Récits et commentaires: mémoire de la chambre jaune, à perte de vue, choses*, Beaux-Arts de Paris - IMEC, Parigi, 2019 (prima edizione 1983). Anna Moszynska citò l'informazione, presa a sua volta da Fabre (1978) a seguito di un'intervista con l'artista, nel suo libro per sottolineare la prevalenza delle tendenze geometriche nell'associazione (*Abstract Art*, Thames and Hudson, Londra, 1990, p. 109). Non vi sono ulteriori testimonianze per commentare il reale impatto che ebbe il veto di Vantongerloo alla pubblicazione dell'opera di Valmier, che partecipò all'attività dell'associazione fino al 1933, anno nel quale secondo Héliion avvenne il fatto. È necessario ricordare che le memorie di Héliion uscirono nel 1983, in un momento nel quale l'artista francese, residente negli Stati Uniti dal 1936, decise di giustificare le ragioni della sua rottura con l'astrazione e il ritorno alla figurazione nel dopoguerra. Nel 1977 il MOMA celebrò Abstraction-Création come la mecca dell'astrazione geometrica e dedicò una serie di

Esistevano altre conflittualità che riguardavano i criteri di selezione delle opere pubblicate: mentre lo statuto associativo garantiva la pubblicazione dei soli artisti associati all'interno della rivista, la direzione chiese la partecipazione di Costantin Brancusi¹²⁰ e Pablo Picasso. Invitare "artisti di successo" rientrava nella strategia di comunicazione di accreditamento alla critica, scelta che tuttavia generò dissapori, come ricordava Alexander Calder:

Quelqu'un a suggéré d'inviter des artistes à succès dont la photo serait publiée à coté des notres. Ils paieraient un peu pour permettre de continuer la publication. Quelqu'un a suggéré d'inviter Picasso et cela rendu Delaunay furieux. Ils ont invité Brancusi. Il a envoyé une photo, mais pas de fonds¹²¹.

Un'opera di Picasso venne pubblicata nel numero del 1935, sotto un comitato direttivo composto da Vantongerloo e Beothy che comprendeva anche Herbin, Gleizes e Gorin. Nella stessa pagina figurava anche Kandinsky, artista che ebbe un ruolo marginale all'interno di Abstraction-Création ma al tempo stesso centrale per quello che significava la sua opera nel dato momento storico. La lettura di una pagina della rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» del 1935 offre uno spazio per riflettere sulle ragioni di questo ricercato dialogo e

esposizione al costruttivismo. È lecito porsi il dubbio che la testimonianza di Héliou fosse stata esacerbata dall'anziano pittore. Sulle mostre del MOMA si rimanda alle note sulla fortuna critica nell'ultima parte della tesi.

¹²⁰ Sulla rivista fu pubblicata una fotografia del 1924 che vedeva riprodotti insieme *Le Coq* e una scultura dalla forma ovoidale in basso a sinistra, probabilmente *Le Nouveau-Né*, il cui gesso venne realizzato nel 1915. La sua forma semplificata, suggerita dal profilo seghettato del gallo, è enfatizzata dalla proiezione surreale di due ombre contemporaneamente. Il gallo aveva avuto un significato particolare per Brancusi, il quale aveva spesso affermato "Le Coq c'est moi". AaVv, *Constantin Brancusi 1876-1957*, Centre Pompidou, Parigi, 1995, ill. s 144-145. Nel 1934 così Zervos dell'artista romeno: "Brancusi travaille avec le vif désir de partager sa joie de créer ... C'est pourquoi ses sculptures ne sauraient être considérées que comme des maquettes d'œuvres à exécuter à grande échelle, pour le plaisir de tous les citoyens de la ville qui voudraient les fixer sur ses places publiques". Christian Zervos, *Réflexions sur Brancusi*, «Cahiers d'art», n. 1-4, anno IX, 1934, p. 35.

¹²¹ A. Cader, *Autobiographie*, Maeght, Parigi, 1972 citato in I. Chevreuil Desbiolles, *Revue d'art a Paris*, op. cit., p. 109.

sul perché la presenza del padre del cubismo all'interno del bollettino ufficiale dell'associazione potesse esser stata giudicata come un'anomalia.

I.4. Una pagina della rivista nel 1935: Kandinsky e Picasso

La vicinanza di Kandinsky ad Abstraction-Création fu relativa; era stato Albert Gleizes il primo a prendere contatti con l'artista russo, al quale aveva già parlato del nascente gruppo dopo una visita al Bauhaus a Dessau:

Nous allons faire le second numéro et à Paris on me demande de vous écrire; comme d'après nos conversations, vous étiez en principe d'accord pour collaborer avec nous, j'avais prévenu nos amis et maintenant on me prie de vous rappeler que nous comptons tous sur vous. Le comité d'Abstraction-Création vous invite donc de nouveau officiellement.¹²²

In una lettera del novembre 1933, Arp ricordava a Kandinsky di “ne pas oublier de lui envoyer deux photographies de ses travaux pour Abstraction Création”¹²³, alludendo probabilmente agli accordi già presi con Gleizes. L'artista russo, il cui nome era stato evocato sul primo numero di uscita della rivista assieme ai maestri del costruttivismo, partecipò pubblicando le riproduzioni di due opere¹²⁴, mentre non ebbe seguito la proposta di dedicare un articolo ai rapporti tra arte e musica¹²⁵.

¹²² Albert Gleizes, Lettera a Kandinsky, 24 gennaio 1933, citato in *Kleine Welten: petits mondes. Vassily Kandinsky*, catalogo della mostra, Musée des Beaux-Arts, Nantes, 1988, p. 74.

¹²³ Hans Arp, Lettera a Kandinsky, 12 novembre 1933, Fondo Kandinsky, Bibliothèque Kandinsky, Parigi,

¹²⁴ Nel terzo numero della rivista venne pubblicata la riproduzione dell'opera *White-Soft and Hard* del 1932, ora al MOMA di New York.

¹²⁵ Albert Gleizes, Lettera a Kandinsky, 24 febbraio 1933, Fondo Kandinsky, Bibliothèque Kandinsky, Parigi, n. 771-5.

Nel quarto numero di «Abstraction-Création Art Non Figuratif», pubblicato nel 1935, venne riprodotta l'opera *Développement en brun* realizzata nel 1933¹²⁶ ed esposta l'anno successivo alla Galerie Cahiers d'Art (maggio 1934)¹²⁷. **(figura 9)**

Le forme geometriche elementari – cerchio, quadrato, triangolo – subiscono cambiamenti, diventano rettangoli, trapezi, ovali, opera che segnava il percorso di “de-geometrizzazione” di Kandinsky¹²⁸. **(figura 10)** I colori sono quelli propri di una tavolozza essenziale: i bruni, diversi da quelli piatti del momento del Bauhaus, si smorzavano attraverso la giustapposizione e la mescolanza delle forme. La composizione fissa l'attenzione all'interno del dipinto caratterizzato da forme piane – triangoli e cerchi – mentre le forme dei rettangoli sottolineano l'articolazione spaziale del dipinto. L'elemento rettangolare in primo piano, posizionato di scorcio, introduce l'elemento della prospettiva. La scelta di pubblicare un'opera nella quale fosse così chiara la derivazione geometrica della forma era probabilmente una risposta al recupero surrealista di cui era oggetto l'artista russo. Nel 1933 Kandinsky, infatti, aveva esposto nella sezione dei surrealisti al sesto Salon des surindependants, curato da René Mendes-France dal 27 ottobre al 27 novembre, edizione che marcava l'entrata sulla scena parigina internazionale di un gruppo di artisti surrealisti

¹²⁶ Kandinsky, *Développement en brun*, olio su tela, 105 x 120 cm, coll. Centre George Pompidou, pubblicato in Kandinsky, *Catalogue raisonné of the oil-paintings*, vol.II, p. 982, n.1031.

¹²⁷ Non si trattava di una vera e propria galleria, ma dell'ufficio della redazione. Vi sono mostre dedicate all'architettura ed Hélon annuncia a Gallatin che avrebbero trovato spazio anche “giovani esponenti della pittura astratta”. Jean Hélon, Lettera a Gallatin, 26 marzo 1934, cit. in Maia Muller, *Hélon, propagateur de l'abstraction aux Etats-Unis et Angleterre*, Tutor Philippe Dagen, Mémoire de DEA, Université Sorbonne Paris I 2001, p. 243. Un anno dopo l'artista dichiarava la sua profonda delusione per la dimensione commerciale che aveva assunto la galleria di Zervos, che proponeva la vendita di mobili e mostre di giovani architetti, mentre il giornale usciva oramai solo due volte all'anno. Jean Hélon, Lettera a Gallatin, 22 febbraio 1935, cit. in *Ivi*, p. 245.

¹²⁸ Fin dagli anni di Dessau Kandinsky si era interessato alle forme molli e organiche surrealiste, presentate nei materiali didattici dei corsi che teneva al Bauhaus. Sull'argomento Christian Drouet, *Kandinsky a Parigi 1934-1944*, Mondadori, Milano, 1985, p. 22.

principalmente parigino¹²⁹. Fu Breton a volere fortemente Kandinsky nella sala surrealista¹³⁰ e Arp si complimentò con l'artista russo per quello che aveva esposto: “Vos œuvres sont très bien accrochées. Elles ouvrent le chemin aux surréalistes”¹³¹. Nel 1934 Jean Cassou, scrivendo un testo sul surrealismo, ebbe modo di sottolineare che accanto a questo movimento si collocava un gruppo di artisti tedeschi e un russo germanizzato, Kandinsky¹³². Alcuni critici, tra cui Tériade, avevano visto nell'opera di Kandinsky – come avvenne per Paul Klee – un precursore del surrealismo¹³³. Nel 1935 le opere recenti di Kandinsky furono esposte nella mostra *Nouvelles toiles, aquarelles, dessins* alla Galerie des Cahiers d'Art diretta da Yvonne Zervos. In questa mostra la critica, e l'artista stesso, avevano sottolineato la novità della “tecnica a sabbia” e delle forme organiche: “L'essenziale, per me, è poter dire chiaramente quello che voglio, “raccontare il mio sogno”, affermava rispondendo ad

¹²⁹ Le opere di Kandinsky, assieme a quelle di Arp e Ernst, erano state pubblicate nell'appendice del catalogo, come se fossero state aggiunte in mostra all'ultimo momento; sembra che l'artista non sapesse esattamente quali dipinti fossero esposti e che probabilmente provenissero da una galleria parigina dove Kandinsky aveva lavori in deposito, come la Galerie Zak, a cui si era rivolto anche Michel Seuphor per ottenere un'opera dell'artista russo da esporre alla mostra di «Cercle et Carré» del 1930. Breton aveva chiesto a René Char di intermediare con Kandinsky per avere le sue opere in mostra. Si veda Marie Gispert, *Kandinsky et le “label” parisien*, n. 125, autunno 2013, Les Cahiers du Bibliothèque Kandinsky, Parigi, pp. 22-24.

¹³⁰ Breton acquisì per la prima volta due acquerelli di Kandinsky in occasione della mostra personale tenutasi alla Galerie Zak nel 1929. Una vera mediazione cominciò nel 1933 quando invitò all'ultimo momento il maestro del Bauhaus ad esporre con i surrealisti al Salon des Surindépendants, come raccontò alcuni anni dopo: “Je me flatte d'avoir été le premier, en 1933, à saluer l'arrivée de Kandinsky à Paris, de lui avoir fait accepter d'être, aux Surindépendants, l'invité d'honneur du surréalisme, soit d'avoir devancé de longues années sa consécration présente en célébrant, lui encore bien vivant, son œil admirable”. André Breton, *André Breton. La beauté convulsive*, catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou, Parigi, 1991, p. 209.

¹³¹ Lettera di Arp a Kandinsky, 12 novembre 1933 pubblicata in *Hans Arp: les temps des papiers déchirés*, Centre Pompidou, Parigi, 1983, p. 36.

¹³² J. Cassou, *Dada et le Surréalisme*, «L'Amour de l'Art», n. 3, marzo 1934, pp. 337-344.

¹³³ “Kokoschka, Klee, Kandinsky sont des peintres selon notre conception de la plastique picturale. D'ailleurs ils ont tous des représentants à succès à Paris. Le premier dans une certaine peinture russe d'expression, les autres directement dans le surréalisme. Revanche de la peinture allemande”. E. Tériade, *Une enquête à Berlin : l'art moderne, l'art officiel*, «L'Intransigeant», 22 aprile 1929.

un'intervista pubblicata su «Il Lavoro Fascista»¹³⁴, a testimonianza di quanto la fortuna del Kandinsky “surrealista” avesse ricevuto un riscontro di stampa anche in Italia¹³⁵.

In questo contesto, il posizionamento di Kandinsky nelle fila dell'astrattismo poteva essere oggetto di una “contesta” con il surrealismo, espressa attraverso la scelta editoriale di Abstraction-Création.

Allo stesso modo, la vicinanza tra Picasso e il movimento di Breton, sancita dalle mostre del pittore spagnolo a Zurigo e alla Galerie Petit nel 1932, era di difficile accettazione soprattutto per quella generazione di artisti che come Herbin e Gleizes cercavano di promuovere l'arte astratta come evoluzione del cubismo entrato ormai nelle linee del gusto collezionistico¹³⁶. L'inclusione di Picasso nel numero del 1935, fortemente voluta da Vantongerloo che si occupò personalmente di prendere contatti con l'artista spagnolo¹³⁷, può essere letta come tentativo di riavvicinamento dell'opera dell'artista alla matrice cubista.

«Abstraction Création Art Non Figuratif» pubblicò il dipinto *Donna distesa al sole sulla spiaggia* del 1932 (**figura 11**), appartenuto a Roland Penrose; si tratta di una delle rare tele realizzate in quell'anno dal pittore spagnolo ad essere strutturate con una griglia di scomposizione cubista della figura, portata dal piano puramente geometrico e strutturale del

¹³⁴ “Mi preme accertarvi, anzitutto, che il disegno ha, nella mia arte, un significato molto più rilevante che nella pittura realistica o figurativa e che gli errori di disegno nei cosiddetti “astrattisti” sono più facilmente avvertibili di quel che non siano le imperfezioni disegnative degli altri. I saggi grafici, da me esposti, tendono a smentire l'opinione di coloro i quali credono che la pittura astratta consista unicamente nei vezzi cromatici”. W. Kandinsky, «Il Lavoro fascista», XIII, 1935, 28 luglio, p. 4

¹³⁵ *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra, a cura di Luciano Caramel, Palazzo Reale, Milano, 10 marzo – 24 giugno 2007, Mazzotta, Milano, 2007.

¹³⁶ Christopher Green, *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French art, 1916-1928*, Yale University Press, New Heaven and London, 1987, pp. 250-65.

¹³⁷ “Cher Monsieur, je me suis permis de me présenter chez vous pour vous parler d'une publication... Voudriez-vous être assez aimable de m'accorder le droit de publier une photo de vos oeuvres dans le cahier no 4 d'Abstraction Création? Je suis chargé complètement de la publication de ce cahier et je serais très heureux de pouvoir y faire figurer une de vos oeuvres...”. Georges Vantongerloo, Lettera a Pablo Picasso, 21 febbraio 1935; cit. Angela Thomas, *Aus der bewegten geschichte der internationalen künstlervereinigung Abstraction Création, Paris 1931-1937*, in *Für eine neue welt, Georges Vantongerloo 1886-1965 und seine kreise von Mondrian bis Bill*, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2009, p. 231.

cubismo. L'anno 1932 di Picasso si era infatti contraddistinto per la "reinvenzione" sincretica delle esperienze degli ultimi venticinque anni, lavorando sull'immaginario onirico e erotico¹³⁸. Il gruppo Abstraction-Création voleva invece dimostrare che l'astrattismo fosse un elemento vitale per lo sviluppo delle tendenze contemporanee; nel 1935 venne ordinata a Lucerna la mostra *Thèse, antithèse, synthèse* sotto l'egida del pittore svizzero Hans Erni, dello storico dell'arte comunista Konrad Farnet e dal curatore del museo Paul Hilber¹³⁹; il catalogo, impaginato da Jan Tschichold, con la scelta del solo elemento grafico della disposizione dei nomi degli artisti su un asse verticale con l'indicazione solo del cognome, sembrava si riferisse idealmente ad «Abstraction Création Art Non Figuratif». **(figura 12)** L'esposizione si proponeva di illustrare gli sviluppi dell'arte attraverso un approccio dialettico, argomentato nel catalogo da Hans Erni e Anatole Jakovsky, entrambi legati ad Abstraction-Création: il titolo "tesi-antitesi-sintesi" introduceva la mostra come un modello di dissertazione con l'obiettivo di presentarel'evoluzione dell'astrattismo nel solco di un rapporto-confronto tra tendenze costruttive e lirico-surreali un ampio campione di artisti cubisti, astratti e surrealisti¹⁴⁰. Secondo quanto documenta una recensione alla mostra, il percorso iniziava nell'atrio con Cézanne e Van Gogh, indicati come "padri del cubismo sintetico". Nella "sezione A", erano esposti Derain, Picasso e Gris come interpreti dello "sviluppo della tesi cubista". Fernand Léger e De Chirico, entrambi presentati nella "sezione B", rappresentavano i diversi aspetti della "ricerca analitica" negli anni del ritorno all'ordine, a cui seguivano dipinti di Joan Miró, Amédée Ozenfant e Paul Klee raggruppati nella terza

¹³⁸ Il catalogo della recente mostra *Picasso 1932: Love, Fame, Tragedy*, curata da Nancy Ireson e Achim Bordchart-Hume, documenta l'attività di Picasso nel corso dell'anno, interamente a soggetti quali donne sedute, nature morte e scene narrative di donne sulla spiaggia, anticipazione della triade delle *Bagnanti* del 1937. Si tratta di un corpus di opere dove risulta evidente una rielaborazione delle forme classiche e surrealiste. *Picasso 1932: Love, Fame, Tragedy*, catalogo della mostra, Tate Britain, Londra, 2018.

¹³⁹ *Thèse, antithèse, synthèse: Arp, Braque, Calder, Chirico, Derain, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Gonzalez, Gris, Hélion, Kandinsky, Klee, Léger, Miró, Mondrian, Nicholson, Ozenfant, Paalen, Picasso, Täuber-Arp*, catalogo della mostra, 24 febbraio – 31 marzo 1935, Kunstmuseum Luzern, Lucerna, 1935.

¹⁴⁰ Scriveva Hans Erni nell'introduzione in catalogo: "L'exposition simultanée d'œuvres d'art cubistes, surréalistes et abstraites nécessitait un accrochage clair et facilement compréhensible tant pour le bien du musée que pour des raisons pédagogiques, tout particulièrement depuis que cette présentation devait être instructive". *Ivi*, p. 3.

sala. Nella “sezione D” si collocavano opere recenti di Kandinsky, posizionate di fronte alle composizioni di Piet Mondrian; nella stessa sala si trovavano anche Max Ernst, Wolfgang Paalen e Sophie Taeuber-Arp, a dimostrare un percorso verso la ricerca di forme maggiormente libere nello spazio pittorico. L’opera di Mondrian era oggetto di un ulteriore confronto con la produzione pittorica di Jean Hélion e di Fernandez, generazione che si era “allontanata dalla griglia neoplastica attraverso l’introduzione di elementi dinamici e curvilinei”. Infine, nella “sala F”, la “sintesi” era rappresentata da sculture di Gonzalez, Arp, Giacometti, Ben Nicholson e Calder¹⁴¹. L’esposizione è stata interpretata come tentativo di dimostrare l’evoluzione di una “sintesi estetica” nell’ambito dell’arte non figurativa: la staticità del neoplasticismo si trovava di fronte a una nuova tendenza che voleva evocare gli aspetti vitalistici dell’arte rinnovando l’astrattismo attraverso ricerche cinetiche, materiche (in direzione del *tachisme*) o di conciliazione tra natura e pensiero geometrico in una sorta di “biocostruttivismo”¹⁴². Sicuramente questa fu la linea preponderante della mostra, dove tuttavia in catalogo un testo di Fernand Léger veniva dedicato all’arte murale, aspetto da ricondurre all’eccezionalità dell’attività degli artisti astratti in questa direzione nell’anno in oggetto¹⁴³.

¹⁴¹ Cfr. Max A. Wyss, *These Antithese Synthese*, «Das Werk», n. 22, 1935, pp. XVII-XVIII.

¹⁴² Su quest’ultimo argomento Gladys Fabre, *L’art abstrait-concret à la recherche d’une synthèse*, in AaVv, *Les années Trente en Europe*, 1997, *op. cit.*, pp. 71-76.

¹⁴³ Un cronista della rivista «Beaux-Arts» ricordando il testo di Fernand Léger pubblicato nel catalogo della mostra di Lucerna conferiva all’esposizione un carattere di riflessione sulla qualità della pittura moderna come “arte murale” adeguata alle “nuove architetture”, per “illustrarle e valorizzarle”: “A Lucerne, au Kunstmuseum a lieu une très intéressante exposition qui, sous le titre de Thèse, antithèse, synthèse, présente des œuvres cubistes ou abstraites. Participent à l’exposition: Picasso, Derain, Fauber-Arp [sic], Ozenfant, Zaalen [sic], Nicholson, Mondrian, Miró, Léger, Klee, Kandinsky, Hélion, Gris, Gonzalez, Giacometti, Fernandez, Ernst, Erni, Chirico, Calder, Braque, Arp. Près de cent oeuvres sont ainsi présentées. [...] Le catalogue établi avec beaucoup de soin comprend une précieuse bibliographie. Il publie, d’autre part, quelques textes de divers peintres exposants, notamment un court « art poétique » de Fernand Léger qui réclame pour notre temps des tableaux réalisés, exécutés, achevé comme des beaux objets usuels qui les entourent... Un art plastique mural qui s’adapte aux nouvelles architectures, les illustre et les valorise”. *Exposition*, «Beaux-Arts», n° 114, 8 mars 1935, p. 6. Il commento del giornalista riporta la mostra al clima di rinnovato interesse per la pittura murale che caratterizzò il 1935 parigino e che comportò anche le rivendicazioni del primato

Nella mostra di Lucerna Picasso era indicato tra i pionieri, mentre le opere di metà anni Trenta di Kandinsky segnavano il passaggio verso la ricerca sulle forme libere nello spazio la cui matrice era, comunque, di derivazione astratta. La presenza dei due pittori nel numero di «Abstraction Création Art Non Figuratif», nel momento in cui molti dei suoi membri avevano abbandonato l'associazione, può essere interpretata come un tentativo di servirsi di celebri rappresentanti per dimostrare la vitalità del gruppo, dal punto di vista formale, e l'eredità storica che portava avanti. Nel numero del 1935 della rivista emerge chiaramente una strategia di rilancio e di autopromozione, come testimoniato dalla pubblicazione sulla prima pagina di una lista di membri e iscritti, “più di 200 nella sola Parigi e lo stesso numero nel resto del mondo”¹⁴⁴, commentata dalla redazione nei termini della mitopoiesi dell'astrattismo che coinvolgeva anche l'architettura¹⁴⁵.

La cifra si riferiva alla distribuzione della rivista e non al numero di iscritti all'associazione, come indicato da alcuni studiosi,¹⁴⁶ che invece, secondo quanto dichiarato alla Prefettura, nell'ottobre del 1934 ne contava sessanta¹⁴⁷. Nelle colonne della pubblicazione del 1935, ne venivano annunciati una cinquantina:

L'association «Abstraction-Création» qui compte une cinquantaine de membres, regrette qu'un grand nombre n'ait pu participer au présent cahier. Ce sont des difficultés de tous ordres qui les en ont empêchés¹⁴⁸.

La frase lasciava intendere che sulla rivista trovassero spazio sempre tutti gli associati, e che fra questi fosse incluso anche Picasso, per la prima volta pubblicato nel bollettino associativo.

dell'astrattismo in questa direzione. Si rimanda al V capitolo della tesi, paragrafo V.3. *L'Arte astratta nel Salon de l'Art Mural*.

¹⁴⁴ «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 4, 1935, p. 1.

¹⁴⁵ Si rimanda al V capitolo della tesi, paragrafo V.5. *Tra la Quadriennale romana e il Salon de l'Art Mural*.

¹⁴⁶ Dora Vallier, *L'Art abstrait*, Librairie general française, Parigi, 1967, p. 223-225

¹⁴⁷ A.S. de l'association dite “Abstraction-Création”, Direction Générales des Beaux-Arts, Archives Nationales de Paris, F/21/4891.

¹⁴⁸ «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 4, 1935, p. 1.

La statistica di iscritti all'associazione si presentava come comunicazione indirizzata ai lettori della rivista, a dimostrazione dell'interesse verso l'arte astratta: “ni cubistes, futuristes, surrealistes ou autres tendances n'y figurerent”¹⁴⁹, si leggeva nel testo di presentazione. L'affermazione rivendicava quindi la paternità della “non figurazione” ai due maestri che per la loro capacità di interpretazione di una “sintesi estetica” erano diventati i più contesi del momento dai surrealisti: Kandinsky e Picasso.

La pubblicazione del 1935 di «Abstraction Création Art Non Figuratif» deve essere quindi interpretata nella cornice di una dichiarata volontà da parte della direzione – Georges Vantongerloo e Auguste Herbin – di assegnare all'arte astratta una nuova primavera a seguito delle dimissioni di buona parte del direttivo dell'associazione rassegnate nel giugno del 1934 per ragioni che riguardavano anche l'attività editoriale del gruppo.

I.5. Le edizioni d'arte di Abstraction-Création tra progettualità collettiva e interessi individuali

Un bollettino di sottoscrizione all'associazione annunciava la pubblicazione di una monografia dedicata a Robert Delaunay: 52 pagine formato 22x27 cm, comprensive di 20 pagine introduttive di Albert Gleizes e 60 riproduzioni di opere realizzate dal 1909 al 1933. La data di uscita prevista era l'ottobre del 1933 e il prezzo del volume, comprensivo della sottoscrizione alle attività dell'associazione, ammontava a 25 franchi¹⁵⁰. Nello stesso documento venivano annunciate le successive pubblicazioni dedicate a Kupka, Mondrian, Schwitters, Valmier, Vantongerloo, Arp, Freundlich, Pevsner e Gabo¹⁵¹. A questo piano fece

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ Del testo introduttivo, di cui si conservano diverse versioni nell'archivio dell'artista, sviluppava le tesi sostenute in *Kubismus*, edito per i quaderni del Bauhaus nel 1928, secondo le quali Delaunay fu il primo a decretare la fine del cubismo avendo compreso che “la forme et le mouvement ne font qu'un”. Gleizes rimise e mani al testo nel 1937 e nel 1945, ma questo non vide mai pubblicazione. Inoltre, nei fondi di archivio dei due artisti conservati alla Bibliothèque Kandinsky non sono conservati documenti che attestino le ragioni della mancata pubblicazione.

¹⁵¹ Pubblicato in Fabre 1978, *op. cit.*, p. 13.

seguito la pubblicazione di due sole monografie uscite per le “édition Abstraction-Création”, entrambe introdotte da testi critici di Anatole Jakovsky.

La prima pubblicazione di Abstraction-Création fu la monografia dedicata a Herbin, che riporta la data di uscita nel 1933; il libro fu stampato con una tiratura di mille esemplari numerati, di cui venti di lusso su carta patinata opaca firmati dagli autori (Herbin e Jakovsky).

(figura 13) Nella pubblicazione, il testo di Jakovsky esponeva cronologicamente e per fasi il percorso artistico di Herbin, dagli esordi cubisti alla svolta del 1919, quando l’artista aveva sviluppato un’idea del quadro come “azione poetica” inserita in un contesto sociale, fino alle ricerche di un rapporto tra pittura e architettura iniziate nel 1927 che avevano portato Herbin a progettare una pittura di curve e colori definite come “courants des énergies”¹⁵².

La seconda pubblicazione di Abstraction-Création, uscita nel 1934, fu invece dedicata al gruppo svizzero dell’associazione composto da Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Seligmann, Sophie Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy¹⁵³. Il volume, con l’eccezione di Taeuber-Arp, era dedicato alla generazione più giovane degli artisti di Abstraction-Création; si trattava di emergenti che potevano contare sul sostegno del collezionismo svizzero per la promozione delle proprie attività¹⁵⁴ e che avevano un ruolo dinamico all’interno di Abstraction-Création:

¹⁵² “Ces années 1919 – 1920 – 1921, qui étaient des années d’une importance extrême, non pas seulement personnellement pour Herbin, mais pour toute la peinture universelle, importance qui reste malheureusement jusqu’à présent dénigrée par les ouvrages d’art existants, c’était le confluent qui a tracé deux esthétiques différentes, deux différentes idéologies picturales, malgré qu’elles sortaient de la même genèse et étaient également nourries par le même milieu social. [...] Sa [d’Herbin] peinture devient plus consciente, plus matérialiste, au sens philosophique de ce terme. [...] en rapport avec le développement parallèle des idées directrices et magistrales de l’époque, il va détruire et transfigurer le rôle et la notion de tableau, – le tableau qui devient de plus en plus un acte poétique [...] La libération complète de ces couleurs qui pouvaient jaillir des toiles comme les courants des énergies colorées. Et la pureté de ce principe et sa continuité logique avec les courbures de son œuvre devient encore plus évidente”. Anatole Jakovsky, *Herbin*, éditions Abstraction-Création, 1933, pp. 32-34.

¹⁵³ *Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Seligmann, Sophie Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy*, éditions Abstraction-Création, Parigi, 1934.

¹⁵⁴ La "sezione svizzera" di Abstraction Création è rappresentata in modo incompleto nel libro. Max Bill, Hans Fischli e Serge Brignoni non sono inclusi. È probabile che la pubblicazione, come le altre, venne finanziata direttamente dagli artisti che tra l’altro avevano rapporti con il collezionismo svizzero e furono tra gli organizzatori della mostra di Lucerna del 1935 *Thèse, antithèse, synthèse*.

Hans Erni (Lucerna, 1909), aveva organizzato la ricordata mostra di Lucerna; Hans Rudolf Schiess (Basilea, 1904) aveva lavorato alla redazione editoriale del primo numero della rivista; Kurt Seligmann (Basilea, 1900) figurava negli archivi della Prefettura come tesoriere dell'associazione¹⁵⁵.

Secondo la testimonianza di Jakovsky il sistema di finanziamento del volume avvenne attraverso una quota versata dagli artisti, non dalle casse dell'associazione Abstraction-Création. Inoltre, l'idea del volume nacque come sorta di *pendant* del libretto *Six Essais* dedicato a Hans Arp, Calder, Hélicon, Miró, Pevsner e Seligmann¹⁵⁶, pubblicato nel 1933 in occasione della ricordata mostra collettiva organizzata alla Galerie Pierre e curata da Jean Hélicon. La copertina e l'impaginazione interna erano caratterizzate da un asse verticale di un certo spessore allineato a sinistra e utilizzato come margine dal testo, a differenza della monografia di Herbin che presentava in copertina il nome dell'artista centrato nella pagina. **(figura 14)** La grafica richiamava evidentemente lo stile con il quale era stata progettata la rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif»: all'interno le pagine dedicate alle illustrazioni non presentavano altra indicazione oltre alla data di realizzazione dell'opera e le dimensioni delle immagini erano equivalenti per ogni autore presente. **(figura 15)**

Anche nel caso delle monografie, come per la rivista, emerge il ruolo di Arp nella progettazione grafica editoriale¹⁵⁷. L'artista svizzero aveva dato un format comunicativo riconoscibile ai volumi promossi dal milieu degli artisti legati ad Abstraction-Création: fu ancora lui, infatti, ad impaginare il libro di J.W. Power *Elements de la Construction Picturale*, pubblicato da Antoine Roche, altro nome del sistema parigino noto per le preziose edizioni a tiratura limitata¹⁵⁸.

¹⁵⁵ “A.S. de l'association dite “Abstraction-Création”, Archives nationales de Paris, cit.

¹⁵⁶ “Ces « Cinq Essais » sont le pendant de la plaquette publiée en 1933 consacrée à Hans Arp, Calder, Hélicon, Miró, Pevsner et Séligmann. [...] réalisée d'après une maquette de Arp, était imprimée aux frais des participants”. Anatole Jakovsky, s.d., Archivio Jakovsky, Association La Sirène, Blainville Crevon; testo trascritto in Vanezza Noizet, *op. cit.*, p. 288.

¹⁵⁷ *Infra*, nota 156.

¹⁵⁸ L'anno precedente Roche aveva pubblicato il libro di Picabia *Le Peseur d'Ames*, edizione graficamente raffinata con numerose illustrazioni.

Il libro era stato presentato in occasione della mostra di Power con Jean Lurcat e André Masson ordinata alla galleria Jeanne Bucher nel giugno 1933¹⁵⁹, ottenendo ampia diffusione e un ottimo successo di critica. A titolo d'esempio Konrad Farner, nella bibliografia del catalogo della mostra di Lucerna aveva indicato tra le fonti intellettuali della tradizione astratta il testo di Power assieme a Kandinsky, Moholy-Nagy, Fisher, Holzel, Dehio, Hildebrand, Marés, Fiedler¹⁶⁰, mentre in Italia Lionello Venturi citava *Elements de la Construction Picturale* nell'edizione inglese della *Storia della critica d'arte*, assieme a testi di Lothe, Gleizes ed Ozenfant, come modello teorico per la conciliazione tra spirito e idea espressa attraverso “puri elementi geometrici”¹⁶¹. La copertina del libro di Power riproduceva un diagramma matematico elaborato per la quadrettatura delle opere, idea che rimandava al contenuto del saggio: una teoria delle proporzioni che partendo dai maestri del passato – Duccio, Raffaello, Rubens – arrivava al cubismo e ai contributi di Kandinsky, attingendo ampiamente alle teorie di Matila Ghyka pubblicate nell'*Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (1927)¹⁶². **(figura 16)**

Jakovsky ricordava che dopo l'uscita dei *Six essais* e della pubblicazione al gruppo svizzero di Abstraction-Création, venne coinvolto in un nuovo progetto editoriale¹⁶³, un'edizione

¹⁵⁹ Una pubblicità del libro di Power promossa dalla galleria Bucher è pubblicata in «XXe Siècle», n. 5/6, 1939.

¹⁶⁰ K. Farner, *Bibliographie*, in *Thèse, Anthitèse, Synthèse*, 1935, *op. cit.*

¹⁶¹ Venturi scriveva che il testo aveva dato una visione della sintesi post-cubista capace di riconciliare il sensoriale con l'ideale: “the ascendancy of sensation... expressed in purely geometric terms”. L. Venturi, *History of Art Criticism*, Dutton & Company, New York, 1936, p. 297. Si veda L. Venturi, *La pura visibilità e l'estetica moderna in Pretesti di critica*, Hoepli, Milano, 1929, pp. 3-24. Nell'edizione francese cita il volume di J.W. Power in bibliografia alla voce: *Sur la théorie du cubisme et de tendances similaires. Histoire de la critique d'Art*, Editions de La Connaissance, Bruxelles, 1938, p. 359.

¹⁶² La pubblicazione includeva un'appendice con la riproduzione fotografica di opere medioevali, rinascimentali e contemporanee, con vari diagrammi disegnati su carta celluloida da sovrapporre sulle immagini per analizzare, seguendo il testo di Power, la composizione. J.W. Power, *Elements de la Construction Picturale*, ed. Antoine Roche, Parigi, 1932.

¹⁶³ Ricorda Jakovsky: “Après avoir publié une plaquette portant le titre *Six Essais* à l'occasion d'une exposition collective de Arp, Calder, Héliou, Miro, Pevsner et Seligmann, qui s'est tenue en 1933 à la galerie Pierre (que quelques analphabètes de la critique abstraite, les rares dans le vent on ne sait pas comment, situe tantôt en 1934, tantôt en 1936), et comme ces essais ont eu un certain succès, d'autres peintres et non des

pregiata che raccoglieva incisioni originali da Arp a De Chirico e Picasso, firmate e numerate, edita in cinquanta copie delle quali solo venti sarebbero state messe in vendita al prezzo di copertina di 500 franchi, usata nel 1935 con il titolo *Vingt-trois gravures*¹⁶⁴. Il critico moldavo ricorda che nel progetto editoriale, finanziato direttamente dagli artisti, furono inclusi all'ultimo dei pittori "influenti" per garantire la vendita del libro: l'acquisto sarebbe avvenuto prima della stampa del catalogo attraverso l'invio di un bollettino disegnato da Arp, una sorta di scacchiera molto originale, composta dai ritratti degli artisti partecipanti. Fernandez si occupò direttamente della stampa del testo nella raffinata tipografia di Marthe Fequet e Albert-Pierre Baudier¹⁶⁵, mentre la rilegatura, suggerita ancora da Arp e costituita da una carta da imballaggio nera incatramata, fu eseguita da amici artigiani¹⁶⁶.

moindres, Kandinsky par exemple, m'ont demandé d'écrire sur eux, me suggérant ainsi de porter leur nombre à vingt et de les éditer sous la forme d'un livre cette fois, à paraître prochainement. [...] Aucun éditeur qui se respecte n'aurait jamais engagé des sommes nécessaires pour une entreprise de cette sorte, vouée à l'avance à un échec commercial". Noizet, *op. cit.*, p. 288.

¹⁶⁴ *Vingt-trois gravures: Arp, Calder, Chirico, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Ghika, Gonzalez, Hélion, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Magnelli, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Séligmann, Taeuber-Arp, Torrès-Garcia, Vulliamy, Zadkine*, Jacques Povolozky, Parigi, 1935, 4 pagine di testo, 23 incisioni originali.

¹⁶⁵ Albert Pierre era il figlio del pittore Paul Baudier, allievo di Colarossi e Accademico di Francia. Marthe era la figlia di Emile Fequet, noto incisore dell'epoca. I due lavoravano con i più importanti artisti dell'epoca, Rouault, Matisse, Picasso, Braque, Miro, de Staël, Chagall, Arp. Ad oggi manca uno studio di storia editoriale sulla loro interessante attività nel contesto della produzione di libri d'artista del periodo.

¹⁶⁶ "Le moyen de financement a été trouvé par Luis Fernandez. Son idée était d'une simplicité enfantine. Chacun des peintres faisant partie de mon livre devait fournir d'abord une gravure originale, burin, eau-forte, lino, qu'importe, tirée à quarante exemplaires dûment signés et numérotés, avec lesquels on ferait un album de grand luxe et ne comportant qu'une introduction écrite par moi, et dont la vente devait couvrir non seulement les frais d'impression, mais aussi les frais de l'édition ordinaire, illustrée chichement d'une seule reproduction par tête de pipe. Bientôt, ces vingt essais annoncés devinrent vingt-quatre, du moins tel était le nombre des artistes qui figurèrent finalement dans cet album, et pour cause: ce nombre de quarante exemplaires prévu initialement, vingt pour les artistes et seize seulement pour la vente, les quatre autres revenant à l'auteur et aux collaborateurs ne suffisaient pas à couvrir le devis établi par Povolozky. Pour s'en tirer, il fallait en vendre encore au moins six exemplaires supplémentaires et c'est uniquement à cause de ces exemplaires-là que l'album auquel on a ajouté quatre peintres « influents » fût tiré à cinquante exemplaires et non à quarante. A mon grand étonnement, tous les artistes pressentis ont accepté cette proposition à commencer par Picasso. Les trois manquants étaient : Mondrian qui ne voyait, mais vraiment pas comment, il pouvait concevoir une gravure en

La pubblicazione fu ultimata non senza “grincements de dents” da parte dei partecipanti: astratti contro surrealisti, surrealisti “famosi” contro emergenti¹⁶⁷ e il gruppo di Abstraction-Création contro Robert Delaunay per aver voluto forzatamente includere un’incisione della moglie Sonia all’ultimo momento¹⁶⁸. L’irritazione dei membri dell’associazione per la partecipazione di Delaunay era il sintomo di quanto stava accadendo internamente al gruppo, esacerbato da conflittualità legate all’utilizzo delle scarse risorse finanziarie dell’associazione. Il finanziamento della pubblicazione monografica di Herbin fu infatti oggetto di una controversia all’interno di Abstraction-Création: in una lettera datata 8 giugno 1934, comunicazione che seguiva le dimissioni ufficiali di Arp e Héliou dal direttivo, si accusava Herbin in primo luogo di aver pubblicato la monografia con le risorse dell’associazione senza la ratifica del comitato, di aver successivamente sostenuto che la pubblicazione sarebbe stata a suo carico, e infine di aver costretto l’organizzazione ad offrire dei dipinti a Power¹⁶⁹ per saldare il debito di 7.000 franchi dei costi di stampa:

Cher Herbin,

l’absence de la couleur, Tanguy par flemme et Marcel Duchamp, impossible à toucher, résidant à ce moment là dieu sait où aux Etats-Unis. Povolozky a fait imprimer aussitôt un bulletin de souscription, toujours d’après une maquette de Arp, une sorte de damier très original, composé de portraits d’artistes, et Fernandez a accepté de s’occuper de tout, de l’impression du texte (chez Fequet et Baudier), de la reliure, (tout aussi révolutionnaire, suggérée encore par Arp, consistant en un papier d’emballage goudronné noir, agrémenté de ficelles apparentes pour plus de solidité, exécutée par un des amis, artisan en chambre) et des finances. Il devait encaisser les chèques et payer les factures. Il ne restait donc plus qu’à attendre la ruée des amateurs, ravis d’avoir un ouvrage de cette envergure, et, tout compte fait, pour pas bien cher. Autant que je m’en souviens, son prix ne devait pas dépasser cinq cents francs”. Noizet, *op. cit.*, p. 289

¹⁶⁷ “Les abstraits ne voulaient pas des surréalistes, les surréalistes connus se sentaient vexés de voisiner avec Vulliamy et Séligmann, et presque tous déploraient la présence de de Chirico et de Zadkine, etc.”, *Ibidem*.

¹⁶⁸ “Si Sonia y participait, une grande partie des peintres se retirait, purement et simplement. [...] Les plus acharnés, on s’en doute, furent ses collègues de l’Abstraction-Création”, ricordava Jakovsky. *Ivi*, p. 290.

¹⁶⁹ Uno dei dipinti che Power ricevette in scambio era *Komposition im Quadrat mit den Farben Gelb – (Grünblau) – Indigo – Orange* del 1930 di Georges Vantongerloo. L’informazione è in Angela Thomas 2009, *op. cit.*, p. 236. L’autrice sostiene che anche la mostra dedicata a Power rientrasse nel rimborso per le spese della monografia di Herbin; l’unica attestazione documentale, tuttavia, riporta l’informazione della donazione delle opere.

Nous vous accusons réception de votre lettre recommandée du 7 juin 1934, adressée à Hélión. C'est avec plaisir, s'il y a une erreur sur ce point, que nous faisons droit à votre demande concernant l'avant-dernier paragraphe de notre lettre collective du 2 juin dernier. Comme Arp ne peut se rappeler s'il y a eu effectivement, une décision régulière du Comité pour l'édition de votre monographie sous la responsabilité du Comité d'Abstraction-Création, comme Hélión était alors en Amérique, et puisque Fernandez et Tauber-Arp n'étaient pas alors membres du Comité, nous acceptons votre parole qu'il y a eu, effectivement, une telle décision engageant la responsabilité financière du Comité. En conséquence, nous déclarons retirer de notre lettre du 2 juin, adressée aux membres du Comité suivants Herbin, Vantongerloo, Freundlich, Gleizes, Kupka, Gorin, Beothy, et Seligmann, le paragraphe suivant :

« Tout cela venant après l'édition de la monographie d'Herbin sans décision régulière du Comité (lequel a du, en fin de compte, donner sa garantie à Power pour le chèque qu'il a donné à Herbin afin de payer ses dettes à l'imprimeur et au clicheur) et surtout le refus de tenir compte de l'avis de membres du comité, a provoqué notre démission. »

Il nous devient, alors, indispensable de souligner : que vous avez reconnu à différentes réunions du Comité que la responsabilité financière de votre monographie vous incombait entièrement ; que vous avez déclaré l'avoir écrit à l'imprimeur, ainsi qu'en peuvent témoigner les membres présents. Vous avez refusé une première proposition d'Hélión tendant à vous aider. Ce n'est que plus tard, pour vous obliger que le Comité a accepté d'offrir des tableaux à Power en garantie du prêt de 7,000 francs que celui-ci a consenti pour régler les comptes de votre monographie¹⁷⁰.

Alla luce delle complesse dinamiche di autofinanziamento che caratterizzavano il sistema editoriale intorno all'astrattismo, è chiaro che l'accusa rivolta da alcuni membri di Abstraction-Création ad Herbin per la pubblicazione della sua monografia ebbe una certa rilevanza, a maggior ragione perché l'utilizzo improprio delle risorse andava ad aggravare la possibilità di mantenere aperta la sala espositiva dell'associazione che rappresentava l'unica occasione di esposizione continuativa per gli artisti astratti.

¹⁷⁰ Lettera intestata Arp, Fernandez, Hélión, Tauber-Arp, 8 giugno 1934, Fondo Hélión, IMEC, AC.13.

L.6. L'attività espositiva: lo spazio di Avenue Wagram tra politiche associative e obiettivi curatoriali

Nel dicembre del 1930, mentre risiedeva a Londra, J. W. Power aveva ricevuto da Herbin aggiornamenti sulla scena dell'arte parigina, notizie che non mancava di riferire ad Anthony Bertram in questi termini:

I've just had a letter from Herbin telling me that all the "disciplinés" are leaving the Surindépendants following the fracas with the Secretary and asking me to be on the Committee of a new Society which I shall probably agree to if further details are favourable¹⁷¹.

Herbin si era probabilmente espresso in termini molto generici rispetto alla nascita di questa nuova "società" e in generale su quanto si stava muovendo a Parigi tant'è che il 10 febbraio 1931 Power scriveva ancora al suo amico e corrispondente illustrandogli le ragioni del suo trasferimento da Londra a Parigi, comunicando di essere stato invitato a far parte della commissione di una "nuova galleria d'arte":

You will be sorry to hear that we are selling up & cleaning out... we go to France on the 23rd for good (or evil). The crash in Australia is, I think, going to ruin me... I had better go to Paris where I already have a studio & where I hear I have been elected to the committee of a new art gallery¹⁷².

Il riferimento alla spaccatura interna al Salon des Surindépendants lascerebbe supporre che Herbin si riferisse al Salon 1940; tuttavia, per la coincidenza delle date con i carteggi di Van Doesburg, Jean Hélion e Auguste Herbin nei mesi di fondazione di Abstraction-Création, non si esclude che la nominata "società" fosse proprio quest'ultima. Power, quindi, aveva forse interpretato erroneamente una comunicazione di Herbin – delle quali non rimane

¹⁷¹ J.W. Power, lettera a Anthony Bertram, dicembre 1930, Fisher Library, University of Sidney, pubblicata in AaVv, *J.W. Power. Abstraction-Création 1934*, 2012, p. 19.

¹⁷² J.W. Power, lettera a Anthony Bertram, 10 febbraio 1931, Fisher Library, University of Sidney, pubblicata in *Ivi*, p. 20.

documentazione – relativa al legame tra la nuova associazione e lo spazio espositivo. L’obiettivo di aprire una “salle d’exposition” – secondo la dicitura con cui la “galleria” appariva negli inviti – era presentato nello statuto dell’associazione nei termini di uno spazio autogestito senza attività vendita diretta dove la figura di un “placeur”, una sorta di agente, eletto di volta in volta dal comitato, avrebbe allestito le opere con il criterio super partes della “tendenza” artistica, senza privilegiare un artista a discapito di un altro per il suo ruolo all’interno dell’associazione. Un comitato direttivo che, come per le riproduzioni nell’annuario del gruppo, coincideva con l’organo presidenziale della società, era incaricato della selezione:

Les expositions ne comporteront pas de bureau de vente ni de prix dans le catalogue. Aucune inscription autre que le numéro d’ordre du catalogue, ne sera admise. Un bureau de renseignements mettra en rapport amateurs et artistes. Le placement réalisera le groupement par tendances sans considération de personnes, ni d’intérêts particuliers, à l’intérieur ou à l’extérieur de l’association. Le Comité devra élire avant chaque exposition, parmi ses membres, un seul placeur qui prendra l’entière responsabilité du placement. Un ou plusieurs placeurs adjoints, selon l’importance numérique de l’association, seront désignés par le Comité, sur la proposition du placeur responsable [...] D’accord avec le but susdit de l’association, c’est à dire l’organisation d’expositions d’œuvres construites en dehors de toute idée de figuration, le Comité pourra refuser toute œuvre qui manifesterait la recherche de figuration. Dans le cas où une œuvre serait refusé, l’artiste serait invité à présenter une nouvelle œuvre¹⁷³.

Auguste Herbin scriveva direttamente ai partecipanti, richiedendo la quota per l’affitto del locale e indicando le informazioni necessarie per l’organizzazione, comunicate pochi giorni prima dei vernissage: le mostre erano organizzate per “gruppi” di artisti, allestite in grande rapidità e avevano durata di circa dieci giorni¹⁷⁴.

¹⁷³ Statuts Abstraction-Création, *cit.*, art. 5 e art. 6.

¹⁷⁴ “Cher Freundlich, Tu fais partie de l’exposition du 5eme groupe du 30 mars au 12 avril – vernissage le 30 mars dépôt des œuvres le jeudi 29 mars de 10 heures à midi au local 44 Avenue du Wagram. La

Abstraction-Création, a differenza di Cercle et Carré, aveva scelto di gestire uno spazio libero, non appoggiandosi a nessuna galleria per l'organizzazione delle mostre.

Seuphor aveva infatti organizzato l'unica esposizione del gruppo affittando i locali della Galerie 23, operazione che la critica aveva letto come frutto della programmazione eclettica della galleria di rue la Boétie¹⁷⁵. Per rimarcare il legame tra la mostra e la rivista «Cercle et Carré», il secondo numero della pubblicazione venne stampato pochi giorni prima dell'esposizione con il catalogo al suo interno, a differenza da quanto fece Abstraction-Création. Ancora Seuphor era stato l'iniziatore di un programma di incontri e *performance* attorno all'esposizione¹⁷⁶, attività che invece venne meno nell'organizzazione di Abstraction-Création, con la sola eccezione di una conferenza di Albert Gleizes, criticata dagli associati per le modalità con cui Herbin organizzò la manifestazione¹⁷⁷.

souscription des cartes d'amis peut également servir pour ta cotisation du local". Herbin, Lettera a Freundlich, Fondo Freundlich, IMEC, FRD.AC.17.

¹⁷⁵ "La galerie 23, récemment ouverte, fait preuve d'un charmant éclectisme. Après nous avoir présentée d'une façon parfaite, une rétrospective de Paul Huet voici aujourd'hui la première exposition de «Cercle et Carré» qui est à l'extrême pointe des chercheurs de formules nouvelles". Jacques Louis Touttain, *Dans le Galeries*, «La Patrie», 26 aprile 1930. Prima della mostra del gruppo erano state organizzate esposizioni di Jean Colle, Henry Cros e una retrospettiva del pittore romantico Paul Huet, mentre qualche giorno prima della mostra di «Cercle et Carré» Torres García aveva organizzato una breve mostra di dipinti dei suoi figli, all'epoca iscritti all'accademia di Ozenfant. I primi a prendere contatti con i signori Friedberger, proprietari dello spazio, furono i futuristi: la mostra del gruppo alla Galerie 23, secondo la testimonianza di Sartoris, fu organizzata ufficialmente da Fillia e Seuphor. La testimonianza è riportata in Prat, da un'intervista condotta il 15 maggio 1978, *op. cit.*, p. 82.

¹⁷⁶ Erano stati previsti due eventi: il primo, alla data di inaugurazione del 18 aprile, prevedeva una conferenza di Torres-García; il secondo, organizzato in occasione della serata di chiusura il 30 aprile, prevedeva un intervento di Michel Seuphor sull'*Art poétique*, pubblicato nell'ultimo numero della rivista con il titolo di *Poétique nouvelle*, una performance di Russolo e l'esposizione di alcune maschere di Germán Cueto. Una di queste, in ferro, venne utilizzata da Seuphor durante la recitazione di alcuni suoi poemi, tra l'ilarità generale. Si veda il diario di Louise Daura, 16 maggio 1930 pubblicato in Boland, *Inscribing a Circle*, *op. cit.* p. 44.

¹⁷⁷ Si rimanda alla lettera citata nel paragrafo 5, Lettera intestata Arp, Fernandez, Hélión, Tauber Arp, 2 giugno 1934, Fondo Hélión, IMEC, AC.10.

A differenza del sistema di finanziamento espositivo a quote proporzionali alle dimensioni delle opere in mostra adottato da Seuphor¹⁷⁸, l'associazione Abstraction-Création chiedeva un canone fisso. Le mostre si fondavano sull'idea di una rotazione espositiva delle opere ma lo spazio era potenzialmente disponibile ad affitti per esposizioni personali degli artisti che ne avevano disponibilità economiche, suggerendo che alcune scelte non fossero legate a una linea critica definita ma a questioni prettamente finanziarie:

Cher Camerade,

Comme un grand nombre de nos membres n'habitant pas à Paris et qu'il leur est impossible d'assister aux assembles générales, nous vous consultons par voi de referendum et nous vous sérions gré de vouloir répondre, si possible, avant le 15 novembre, aux questions suivantes. Le contracte de location nous engage à garder notre salle d'exposition 44 Avenue du Wagram, jusqu'au avril 1935. Etes-vous d'avis qu'il faut garder la location le dite Salle APRES le 1 avril 1935 ou faut-il renoncer ?

Veillez répondre franchement OUI ou NON. Réponse indispensable car de la décision des membres, l'avenir du local dépendra.

En suite :

Comme notre contracte de location nous engage jusqu'au 1 avril, nous pouvons toujours organiser dans notre local des expositions de nos membres et cela jusqu'au a avril 1935. Nous vous demandons donc si vous désirez participer aux expositions organisées par le groupe abstraction création dans le local. Ça serait donc une exposition permanente jusqu'au avril 1935. Pour le cas où cela vous intéresse, veuillez envoyer 44 Avenue du Wagram Paris VIII, quelques-unes de vos ouvres que nous exposeront à tour de rôle c.à.d. tantôt l'une, tantôt l'autre.

Pour participer à ces expositions, nous demandons :

1. D'acquitter une cotisation de 105 fr
2. De faire les expéditions aller et retour à vos frais

¹⁷⁸ Una quota di 125 franchi comprendeva la presenza nel catalogo, pubblicato all'interno del secondo numero di «Cercle et Carré». Le condizioni di partecipazione, come il numero e le dimensioni delle opere, sono precisate in un documento datato 2 marzo 1930 destinato da Seuphor a Sartoris: "la quantité des œuvres explosible sera de trois si leurs dimensions sont très réduites, deux si leurs dimensions sont moyennes, une seule de grand dimension. Nous appelons grand dimension une toile par exemple de 1 m.50 sur 2m". Alberto Sartoris, documento di adesione all'associazione Cercle et Carré, 2 marzo 1930, S 59 / Archief S, s.n, LAMSA.

Vous n'ignorez pas que notre association organise également des expositions personnelles de ses membres pour lesquelles nous pouvons convenir.¹⁷⁹

Il numero dei membri dell'associazione che poteva contribuire economicamente all'affitto della sale era inferiore rispetto ai costi di gestione, ragione per la quale, nonostante i carteggi sottolineino continuamente l'importanza di poter avere un proprio spazio espositivo, la stagione delle mostre durò poco meno di un anno e mezzo, e ad alcuni artisti come Albert Gleizes venne richiesta una quota maggiore¹⁸⁰.

Le esposizioni, quindi, mettevano in mostra gli artisti che contribuivano attivamente all'affitto dei locali. Avenue de Wagram, sede dello spazio di Abstraction-Création, si trovava nel cuore della *rive droite*, vicino all'Arc du Triomphe, in una delle zone più *à la page* del mercato dell'arte, poco lontano dalle più lussuose rue du Faubourg Saint-Honoré, rue de l'Etoile e rue La Boetie, via dove si concentravano i grandi mercanti: Paul Rosenberg, al 21; Paul Guillaume, al 59; Percier, al 38; Worms, al 30; Hessel, al 26; Bing, al 20, Bignou, al 28; Gérard, al 22¹⁸¹. Si trattava anche di una delle zone dove più facilmente venivano affittati spazi temporanei e dove un giovane pittore poteva sognare "l'escalier de l'Amérique"¹⁸²: nel quartiere avevano sede Durand Ruel; i fratelli Manuel, fotografi d'arte

¹⁷⁹ Georges Vantongerloo, Lettera a Otto Freundlich, 7 novembre 1934, Parigi, Fondo Freundlich, IMEC, FRD.AC.19.

¹⁸⁰ "Le nombres des membres qui peuvent participer financièrement à notre salle d'exposition est beaucoup trop inférieur pour couvrir les frais du loyer [...] nous serions obligé d'y renoncer. Comme d'autre part, une salle d'exposition est de heute importance pour notre association, je me propose de chercher un autre local d'un loyer bien inférieur. J'ai donc été dans l'obligation d'exposer notre situation et celle des artistes, au propriétaire. Celui-ci est dis osé de faire un arrangement avec nous à condition que nous quittons le local encore cette année. Il faudra donc renoncer à maintenir le local jusqu'en Avril 1935". Nella stessa lettera Vantongerloo affermava che invece le finanze della rivista erano sufficienti per la pubblicazione del quarto numero e richiede a Gleizes la quota per la sala espositiva e la pubblicazione, per la prima 150 franchi e per la seconda 160 franchi. Vantongerloo ad Albert Gleizes, 29 gennaio 1935, Fonds Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

¹⁸¹ André Fage, *Le collectionneur des peintures modernes*, Les Éditions Pittoresques, Parigi 1930, pp. 129-131.

¹⁸² "La rue La Boetie, dont revent tous les jeunes peintres, est pour eux, comme dirait encore M. Joseph Pudhomme (que nous allons finir par ressusciter) « l'escalier de l'Amérique » [...] dès qu'ils (les galleries) adoptent un peintre il est définitivement lancé, exporté, couvert d'or". *Ivi*, p. 124.

che organizzavano esposizioni sotto la direzione del critico de «L'Art vivant» Florent Fels; George Bernheim, il mercante dei surrealisti; Léonce Rosenberg, poco vicino in rue de la Baume. Le rare fotografie della sala di Abstraction-Création, pubblicate in alcune monografie di Hans Erni, documentano l'articolazione dello spazio: i dipinti potevano essere appesi a una struttura tubulare che percorreva le pareti; alcuni schizzi realizzati dall'artista per l'allestimento della mostra nello spazio associativo documentano la presenza di una finestra che percorreva la parete lunga opposta a quella espositiva, illuminando lo spazio di luce naturale, mentre i visitatori entravano dal cortile¹⁸³. (*figura 17*)

Tra il 22 dicembre 1933 e il luglio del 1934 vennero ospitate otto esposizioni: il programma veniva presentato in “serie” di mostre collettive di cui rimane documentazione degli inviti, conservati presso l'archivio di Jean Hélion, che testimoniano le partecipazioni della seconda (Hepworth, Beothy, Closon, Fernandez, Hélion, Prampolini, Power, Seligmann, Tauber-Arp, Valmier, aperta dal 2 al 14 febbraio 1934), la terza (Erni e Freundlich, dal 16 al 28 febbraio), la quarta (Arp, Nicholson, Bill, Erni, Herbin, Moss, Paalen, Roubillotte, Tihanyi, Vezélay, dal 2 al 16 marzo 1934), e la quinta (Conne, Freundlich, Gleizes, Gorin, Jelinek, Okamoto, Reth, Schoop, Van Doesburg, aperta dal 30 marzo al 12 aprile 1934).

La prima mostra, che venne annunciata come “exposition permanente de l'Association Abstarction-Création” sul numero del 1934 e del quale non si conserva la locandina, inaugurò lo spazio presentando le opere di tutti gli artisti versanti quota associativa, protagonisti successivamente delle mostre di gruppo e delle monografiche¹⁸⁴.

La presenza di artisti britannici – Barbara Hepworth e Ben Nicholson – era dovuta alla mediazione di Hélion, il quale stava prendendo accordi con Myfanwy Evans per la nascita di

¹⁸³ AaVv, *Hans Erni: Art non-figuratif 1933-1938 Abstraction-Création*, Musée Hans Erni, Lucerna, 1982, pp. 9, 19.

¹⁸⁴ “Depuis le 22 décembre 1933, une exposition permanente de l'Association “Abstraction-Création” est ouverte 44, avenue de Wagram, Paris-8°, de 10 heures à midi et de 15 à 19 heures. Exposants: Ben Nicholson, Béothy, Bill, Calder, Closon, Conne, Erni, Fischli, Freundlich, Garcin, Gleizes, Gorin, Hanser, Hepworth, Herbin, Hone, Huf, Jelinek, Jellett, Kann, Kosnick-Kloss, Moholy-Nagy, Moss, Okamoto, Paalen, Power, Prampolini, Reth, Roubillotte, Schiess, Schoop, Séligmann, Tihanyi, Valmier, Van Dœsburg, Vantongerloo, Vargas, Vezelay, Vulliamy”. «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 3, 1934, p. 1.

una nuova rivista, «Axis»¹⁸⁵, mentre una leva di giovani artisti svizzeri, tra i quali Max Bill, si era trasferita a Parigi seguendo l'esodo dei maestri del Bauhaus¹⁸⁶.

La programmazione prevedeva mostre collettive di ampio spettro, esposizioni di due artisti a confronto e personali: ne furono realizzate quattro, la prima dedicata a Van Doesburg (dal 16 al 30 marzo 1934), la seconda Power (dal 14 al 28 aprile 1934), la terza a Gleizes (dal 1° al 15 giugno 1934)¹⁸⁷, la quarta a Moholy-Nagy (dal 15 al 30 giugno 1934)¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Nicholson e Hepworth avevano stretto i primi contatti con Abstraction-Création grazie alla mediazione di Héliion. L'incontro di Myfanwy Evans con quest'ultimo, avvenuto a Parigi nell'agosto del 1934, fu decisivo per la nascita di «Axis»: Héliion le presentò diversi artisti (Arp, Brancusi, Domela, Giacometti, Kandinsky, Mondrian) e la convinse a fondare in Inghilterra una rivista dedicata all'arte astratta sul modello di «Abstraction-Création». Gli otto numeri, pubblicati dal gennaio del 1935 all'inverno del 1937, si collocano nel periodo di massima affermazione dell'arte astratta, coincidente con l'arrivo in Inghilterra di esponenti del costruttivismo russo e del Bauhaus, che si unirono alla comunità artistica di Hampstead, a quel tempo animata da Piper ed Evans, Geoffrey Grigson, Jean Héliion, Barbara Hepworth, Henry Moore, Ben Nicholson, Roland Penrose, Herbert Read e John Summerson. C. Harrison, *English Art and Modernism*, New Haven, Londra, 1994, pp. 275; J. Spalding, *John Piper, Myfanwy Piper. Lives in Art*, New York, 2011 (2009), pp. 58-62; L. Giacobbe, *L'instabile equilibrio del modernismo inglese: il caso della rivista «Axis» (1935-1937)*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 2, 2014, Carrocci Editore, Roma, pp. 46-55.

¹⁸⁶ Max Bill raccontava così le sue impressioni all'arrivo nella galleria di Abstraction-Création: "Il giorno del mio venticinquesimo compleanno ho esposto per la prima volta a Parigi nello spazio espositivo di recente apertura del gruppo. Il giorno prima avevo personalmente portato i miei lavori [da Zurigo] a Parigi. Nella stanza, un piccolo uomo anziano stava pulendo il pavimento, e dopo essersi assicurato che ero nel posto giusto, si è scoperto che era il presidente di Abstraction-Création, Auguste Herbin". Trascrizione originale: "Am Tag meines 25. Geburtstages stellte ich das erste Mal in Paris aus, im neu eröffneten Ausstellungsraum der Gruppe. Ich hatte tags zuvor meine Werke [aus Zürich] persönlich nach Paris gebracht. Im Raum war ein kleiner älterer Mann damit beschäftigt, den Boden zu reinigen, und nachdem ich mich versichert hatte, dass ich am richtigen Ort sei, stellte es sich heraus, dass der Bodenreiniger der Präsident von Abstraction Création war, Auguste Herbin". Pubblicato in Angela Thomas 2009, *op. cit.*, p. 233.

¹⁸⁷ Della mostra di Gleizes non si conserva l'invito ma la segnalazione della rivista «Beaux Arts», n. 74, giugno 1934. L'invito alla conferenza è riprodotto in Fabre 1978, *op. cit.*, p. 303. «Comoedia» dava invece notizia dell'inaugurazione il 12 giugno, lasciando ipotizzare la realizzazione di una mostra-evento. «Comoedia», 12 giugno 1934.

¹⁸⁸ Non esiste documentazione su quali opere dell'artista ungherese fossero state esposte. Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Thames and Hudson, Londra, 1985, p.68.

Le ricerche di archivio non hanno offerto documenti per rintracciare quali opere fossero state esattamente esposte, ad eccezione delle mostra di Beothy e Closon, di cui è conservata la rassegna stampa, e di J.W.Power, oggetto di una recente monografia. Le esposizioni si caratterizzavano per il taglio retrospettivo, caratterizzato da una selezione di opere scelte per mostrare l'evoluzione del percorso di ricerca di un artista. La mostra *Du sujet... à l'abstrait*, dedicata all'esposizione di dieci anni di produzione di Beothy e Closon, fu l'unica iniziativa presentata con un titolo evocatore del taglio critico espositivo. Etienne Beothy, artista di origine ungherese sostenuto da Léonce Rosenberg, esponeva la produzione scultorea recente che segnava uno spartiacque tra la produzione post-cubista e l'adozione di un linguaggio organico debitore dell'influenza di Brancusi e Arp¹⁸⁹. **(figura 18)**

Le esposizioni non ricevettero segnalazioni sulla stampa, ad eccezione di brevi, asciutte segnalazioni, come nel caso della mostra di Beothy e Closon:

Sous ce titre [du sujet... à l'abstrait] un peintre et un sculpteur présentent leurs œuvres à la Galerie Abstraction-Création. On ne voit pas très nettement la ligne suivie par CLOSON qui, parti d'une peinture inspirée de Bonnard, aboutit aujourd'hui à des œuvres souvent moins abstraites que confuses où l'on trouve cependant de vraies qualités picturales. L'évolution de BEOTHY est plus claire: d'un art baroque, sensible et un peu mou, il s'est précipité dans des synthèses toujours plus concises, où il ne recherche plus que le mouvement et la grâce des formes. Il s'est appauvri et épuré à mesure qu'il perfectionnait son métier¹⁹⁰.

La mostra può essere utilizzata come chiave di comprensione della linea astratta del gruppo, poiché nel titolo si parla dell'astrazione come di una stilizzazione e una schematizzazione: i due artisti, come la maggior parte pittori di formazione cubista, conservavano questa tipologia di approccio. Il taglio dell'esposizione avvalorava la tesi di George Roque secondo il quale molti pittori avessero aderito a Abstraction-Création poiché "avevano compreso

¹⁸⁹ Cfr. Kristina Passuth, *Étienne Beothy Le Sculpteur de la Série d'Or*, Galerie Minotaure-Enciklopédia Kiadó, Parigi-Budapest, 2011, p. 22.

¹⁹⁰ Charles Devan, *Du sujet... à l'abstrait*, «Beaux Arts», 4 maggio 1934, ritaglio stampa conservato in Coupure de presse, Fonds Beothy, IMEC.

astrazione nel senso cubista della riduzione, e non nel senso di Mondrian che ne faceva un metodo per arrivare alla non figurazione”¹⁹¹.

La mostra di Power documenta quanto stava avvenendo nella produzione artistica di molti pittori legati all’associazione: nello spazio di Avenue Wagram l’artista inglese espose le opere realizzate negli ultimi sette anni di attività, testimoniando un percorso che dal cubismo rielaborava astrazione e figurazione attraverso un ripensamento dei temi surrealisti in forma organica. Allestita dal 14 al 28 aprile 1934, si conserva un dettagliato *Plan de l’exposition* nel quale l’artista aveva posizionato le miniature delle opere sulla pianta della galleria¹⁹² disposte attraverso uno schema a polittico (dipinto di maggiori dimensioni al centro affiancato da tele più piccole), dettagliando la progettazione delle cornici che per l’artista erano concepite come il completamento dell’opera¹⁹³. **(figura 19)** L’esposizione aveva ricevuto la visita del critico inglese Geoffrey Grigson, testimonianza di quanto l’asse Parigi-Londra si fosse consolidato non solo attraverso i rapporti editoriali, ma anche grazie alle mostre organizzate da Abstraction-Création¹⁹⁴. Jennifer Mundy sostiene che il critico inglese abbia elaborato la terminologia “biomorphic abstraction” dopo la visita di una mostra del gruppo, prendendo atto che la maggior parte dei suoi membri praticava “a straight-line, «pure» abstraction” del genere che lo scrittore odiava tanto¹⁹⁵. Forse Grigson aveva visitato

¹⁹¹ Roque, *op. cit.*, p. 131.

¹⁹² Pubblicata in J.W. Power 2012, *op. cit.*, pp. 44-45.

¹⁹³ “Having taken off the frames from your picture you must now take off the paint & leave only bare canvas to express perfect purity! I hope Ben Nicolson has not been once again misled by seeing pictures without frames at the Abstraction-Création shows!”. Lettera di Power a Bertram, in Power 2012, *op. cit.*, p. 25.

¹⁹⁴ La visita del critico d’arte britannico Gregory Grigson alla mostra di Power è ricordata in J. W. Power, *op. cit.*, pp. 26.

¹⁹⁵ “Grigson had been to Paris at the suggestion of Ben Nicholson to see an exhibition by the group and knew that the majority of its members practiced a straight-line, « pure » abstraction of the sort he disliked so strongly”. J. Mundy, *The naming of Biomorphism*, in *Biomorphism and modernism*, a cura di Oliver A. Botar e Isabel Wunsche, Asgate, Surrey, 2011, nota 8, p. 73. Grigson aveva utilizzato l’espressione “biomorphic abstraction” per designare uno stile di astrazione non geometrica: dal suo punto di vista si trattava l’astrazione biomorfica era “the beginning of the next central phase in the process of art. They [biomorphic abstractionists] exist between Mondrian and Dalì, between idea and emotion, between matter and mind, matter and life”. G. Grigson, *Comment on England*, «Axis», gennaio 1935, p. 8. Egli fu tra i primi a diffondere la poetica surrealista in Inghilterra mediante la rivista «New Verse». Si veda: P. Brooker, A. Thacker *Introduction*, e S. Smith,

l'esposizione retrospettiva dedicata a Van Doesburg nello spazio di Abstraction-Création, per la quale era stato stampato un invito a colori¹⁹⁶ a differenza dei consueti in bianco e nero – segnale di un maggiore investimento da parte dell'associazione – e di cui era uscita una breve segnalazione sui «Cahiers d'Art»:

Les œuvres que les amis de cet artiste, mort relativement jeune, ont exposées, nous reportent à l'époque des premières tentatives de réaction contre le sujet en faveur de la non-figuration qui a fait depuis école. Van Doesburg, Mondrian, Vantongerloo et quelques autres, ont été les chefs de cette école¹⁹⁷.

Abstraction-Création nelle sue proposte espositive era molto più ricettiva rispetto alle unioni precedenti non figurative: tra i trentanove artisti presentati solo Gorin, Moss, Moholy-Nagy, Van Doesburg, Vantongerloo praticavano una ricerca rigorosamente geometrica mentre gli altri oscillavano tra il cubismo della scuola di Gleizes e forme che rimandavano all'immaginario organico, onirico e cosmico. Anche il giovane Max Bill, ad esempio, presentava sul terzo numero della rivista dell'associazione, uscito nell'anno 1934, una scultura che risentiva fortemente dell'influenza di Brancusi. Il legame era dichiarato dalla presenza della riproduzione della scultura *Le coq* dell'artista romeno nella pagina che seguiva le opere di Bill. **(figura 20)**

Le sperimentazioni sulla forma organica avevano offerto non solo a pittori meno noti come Power, ma ad artisti con un largo seguito come Arp e Kandinsky, la chiave per riconciliare l'interesse scientifico per la percezione della forma con un'idea di natura. Molti artisti lavoravano liberamente rispetto ai codici convenzionali della pura astrazione e del surrealismo: lo stesso Héliou, nel giro di pochi anni, passava da un rigoroso neoplasticismo alla rappresentazione di forme “de-geometrizzate” su fondi monocromi, come dimostrano le composizioni pubblicate nel numero del 1934 di «Abstraction Création Art Non Figuratif».

Geoffrey Grigson and New Verse (1933-1939), in *Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Volume I, Britain and Ireland 1880-1955*, a cura di P. Brooker, A. Thacker, VIII, Oxford, New York, 2009, pp. 596-597; 647-668.

¹⁹⁶ La locandina, di cui non si conserva l'originale, è riprodotta nello studio condotto sugli archivi di Max Bill e Vantongerloo in Angela Thomas 2009, *op. cit.*, p. 237.

¹⁹⁷ *Theo van Doesburg (Galerie Abstraction Création)*, «Cahiers d'Art», n. 1-4, anno IX, 1934.

(figura 21) La pratica di selezione delle opere in mostra dava spazio anche a quegli artisti che non erano pensatori astratti ma che si riservavano il diritto di cambiare secondo la loro inclinazione e natura, non in base al programma di un gruppo, come nel caso di Arp. Se si osservano le riproduzioni pubblicate nel numero del 1934 della rivista uscito nell'anno di attività dello spazio espositivo, delle quaranta immagini riprodotte, tredici possono essere associate all'astrazione geometrica, otto delle quali alla tendenza costruttivista-neoplastica, quattro agli sviluppi cubisti della scuola di Gleizes, dieci alle ricerche di natura organica e cosmica, e nove legate alle forme molli di derivazione surrealista¹⁹⁸.

È possibile che la strategia espositiva di Abstraction-Création fosse quella di allinearsi alla proposta del mercato di alcune gallerie come Jeanne Bucher, Pierre Loeb e Leonce Rosenberg che proponevano una duplice offerta, esponendo opere ancora nel solco della tradizione cubista e surrealiste insieme¹⁹⁹. Il *mélange* identificativo di Abstraction-Création era lo specchio di una duplice tendenza che si andava delineando nell'arte dei circuiti modernisti: la linea filo-surrealista da un lato e quella astratta dall'altro. Nel settembre del 1934, pochi mesi dopo la mostra, Power scriveva al suo corrispondente di aver letto il libro di George Hugnet *La petite antologie poétique du Surréalisme* e nonostante cogliesse il fascino della ricerca "paranoica" di Dalí, questa non era a suo avviso che una costruzione teorica pretestuosa²⁰⁰.

¹⁹⁸ Su un totale di cinquantotto opere riprodotte, sette possono essere associate all'astrazione geometrica di tendenza neoplastica (Domela, Moss, Gorin, Mondrian, Vantongerloo, Vordemberge Gildewart, Van Doesburg), nove alla tendenza costruttivista (Albers, Bill, Buchheister, Moholy-Nagy, Schwitters, Freundlich, Kosnick-Kloss, Fernandez, Gonzales), tre al cubismo al cubismo (Gleizes, Jellet, Hone), quattro a geometrie libere nello spazio (Delaunay, Hélión, Tauber-Arp, Kandinsky, Kupka), altre sette alle forme di natura organica (Arp, Beothy, Brancusi, Calder, Fishli, Hepworth, Huf), sei debitrice di un immaginario cosmico (Erni, Closón, Eltzbacher, Dreier, Jélinek, Prampolini) e sei ad uno onirico più vicino al surrealismo (Conne, Gorky, Kurt Seligmann, Wolfgang Paalen, Esteban Frances, Taro Okamoto).

¹⁹⁹ Si rimanda al paragrafo VI.3. *Intorno ad Abstraction-Création, sulla rive gauche*.

²⁰⁰ "I have just finished a book *La petite anthologie poétique du Surréalisme* with an introduction by Hugnet who is of the party. It is excellent, so clear and unequivocal & is I think the best thing extant on their aims and ideals which seems mainly psychoanalytical. It speaks much of Dalí & shows his recent pictures and his photograph. He is very proud of his "paranoia". Apparently they cultivate willfully the most ridiculous & impossible juxtaposition of object & thoughts in the hope of liberating their subconscious & then (awful thought!) sitting down to study it! They are definitely more interested in psycho-analysis than anything else and

La centralità del surrealismo - segnata dalla ricordata seconda edizione del salone dei Surindépendants del 1933 - poteva lasciare agli astratti un'amarezza: si percepisce nelle parole che Power indirizza all'amico commentando il libro – “some of them cannot help being artists in spite of their theory” - oppure nella corrispondenza di Kandinsky che sembrava aver accettato gli inviti di Breton più per strategia che per una reale convinzione²⁰¹. Dopo la chiusura dello spazio associativo, alcuni artisti collaborarono da vicino con i surrealisti senza che ci fosse una rottura con le attività di Abstraction-Création: Kurt Seligmann, sebbene continuasse ad essere il tesoriere dell'associazione, nel 1934 illustrò delle edizioni surrealiste²⁰²; l'artista austriaco Wolfan Paalen, il pittore giapponese Taro Okamoto, esposero tutti alle mostre internazionali del gruppo di Breton e in alcuni casi continuarono a pubblicare sulla rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif»²⁰³. Nel 1930 Calder, arrivato dall'America a Parigi, aveva fatto la promozione del suo *Cirque* nei circuiti degli artisti astratti: il 13 ottobre 1930 invitò Carl Einstein, Le Corbusier, Mondrian e Van Doesburg a una rappresentazione a villa Brune e qualche giorno più tardi aveva fatto visita a Mondrian nel suo atelier²⁰⁴. Malgrado l'amicizia con Miró, il quale si rifiutò di entrare nell'associazione²⁰⁵, nel 1931 Calder partecipò ad Abstraction-Création. Tre

admit it frankly & are “anti-art”. But some of them cannot help being artists in spite of their theory”. Lettera di Power a Bertram, settembre 1934, In J. W. Power, *op. cit.*, p. 27

²⁰¹ Nel novembre 1936 Kandinsky scriveva ad Albers: “Les surréalistes n’ont pas assez de talents “picturaux” pour paraître dangereux. C’est pour ça qu’ils attèlent à leur chariot des artistes qui n’ont que peu de choses à voir avec le surréalisme – par ex. Arp, Miró”. Cit. in Marie Gispert, *op. cit.*, p. 27.

²⁰² Incisioni di Kurt Seligmann accompagnavano i quindici testi inediti di Pierre Courthion nel libro *Les Vagabondages héraldiques* pubblicato nel 1934. Nel 1938 l'artista espose dei manichini all'Exposition International du Surréalisme; l'anno successivo, Breton citava i lavori su vetro dell'artista come rappresentativi delle nuove tendenze del surrealismo. André Breton, *Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste*, in *Le Surréalisme et la Peinture, Œuvres complètes*, Tome IV, *Écrits sur l'art et autres textes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2008, p. 524-531, note p. 1299-1302.

²⁰³ Okamoto pubblica in tutti i numeri della rivista fino al 1936; Paalen fino al 1935.

²⁰⁴ Più tardi dichiara “La visite a Mondrian a été le choc qui a provoqué ma conversion”. In V. Charles, *Alexander Calder*, Parkstone International, New York 2011, p.33.

²⁰⁵ Sembra che Miró avesse inizialmente accettato di esporre con il gruppo nel 1933 e nel giugno 1934 avesse declinato l'invito. Si rimanda a Anne Umland, *Joan Miro. Painting and Anti-painting 1927-1937*, catalogo della mostra, Moma, New York, 2008, p. 355. Nel 1937 Miró rilasciò un'intervista in cui citava il

anni più tardi, fu al contrario il surrealismo ad accogliere i giovani artisti stranieri arrivati a Parigi. Le ragioni non sono solo da rintracciare nell'attivismo espositivo della galleria di Breton²⁰⁶, ma anche nelle divisioni interne ad Abstraction-Création. Le dimissioni di molti dei suoi fondatori nello stesso 1934, tra cui Arp, furono probabilmente una delle ragioni della “diaspora” degli artisti astratti verso il surrealismo oltre al fatto che sebbene l'idea di aprire una sala potesse avere come aspirazione la divulgazione del movimento per il rilancio di opere d'arte astratta sul mercato parigino, la galleria di Abstraction-Création non era riuscita ad attivare i circuiti di collezionismo messi in atto dall'internazionalizzazione programmatica del movimento surrealista promossa da Breton²⁰⁷. Per Otto Freundlich la sala non era necessaria, ogni membro dell'associazione avrebbe potuto esporre nel proprio studio²⁰⁸. Nel n. 4 del 1935 il redazionale di Abstraction-Création annunciava:

gruppo in questi termini: “Have you ever heard of anything more stupid than abstraction-création? And they ask me into their deserted house, as if the marks I put on a canvas did not correspond to a concrete representation of my mind, did not possess a profound reality, were not a part of the real itself?”. *Joan Miro 1893-1993, Text and Statements*, Bulfinch Press, 1993, p. 166. Si veda anche Robin Ad le Greeley, *Surrealism and the Spanish Civil War*, University of California, Berkeley, 2006, pp. 46-48.

²⁰⁶ Joyeux-Prunel sottolinea l'attivit  della Galerie Surréaliste come un luogo capace di accogliere le nuove reclute, integrarle a un movimento di ritorno all'automatismo dimenticato nel 1920; per l'autrice il “reclutamento” degli artisti astratti contribu  a rinnovare le pratiche degli artisti surrealisti della prima ora. Joyeux-Prunel, *op. cit.* pp. 580-83.

²⁰⁷ Gérard Audinet, Dominique Coq, *La collection Andr  Breton: oeuvres entr es dans les musées et bibliothèques de France par datation, dons et achats*, “Revue du Louvre”, LIII, 3, 2003, pp. 9-20; Jos  Vovelle, *Le Surréalisme en Belgique*, Bruxelles, 1972; Giada Rodani, *Mecenatismo e collezionismo nella Parigi dei surrealisti: il caso dei visconti de Noailles*, Universit  degli Studi di Firenze, 2012. sul mercato inglese del surrealismo si rimanda al recente lavoro di Caterina Caputo, *Collezionismo e mercato. La London Gallery e la diffusione dell'arte surrealista (1938-1950)*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze, 2017.

²⁰⁸ “Non vedo alcuna assoluta necessit  di prevedere uno spazio, perch  ogni membro della Abstract-Creation potrebbe esporre nel proprio atelier (questo potrebbe essere organizzato seriamente sotto la direzione del nostro Gruppo)”. Traduzione di Paolo Cagna Ninchi. Trascrizione originale: “Ich sehe keine absolute Notwendigkeit darin, einen Raum zu beaufsichtigen – denn jedes Mitglied der Abstract.–Création konnte ja in seinen eigenen Atelier ausstellen (unter Anleitung unseres Gruppe mu te des das ernsthaft organisiert werden)”. Brouillon d ch  par O.F.   Jeanne (Hannah) Kosnick-Kloss, 25 ottobre 1934, Fondo Freundlich, IMEC, FRD.9D2.

Après avoir examiné l'intérêt réel de la salle d'exposition, 44, avenue de Wagram, a profité d'une occasion pour s'en débarrasser sans préjudice matériel. Le comité se propose de continuer les manifestations "expositions" dans un autre quartier en envisageant des charges moindres²⁰⁹.

L'operazione dell'associazione fu molto vicina a quella surrealista di Breton nel mettere in scena – come ha scritto Giulia Drost – “un'avanguardia *altra*” fondata sul “principio dell'autopromozione diretta tramite i propri rappresentanti”²¹⁰. Anna Moszynksa ha considerato la metodologia di lavoro dei gruppi di André Breton e di Auguste Herbin come paralleli, poiché entrambi avevano proposto un programma espositivo e editoriale, criteri di selezione speciali per i futuri membri – scrittura automatica per il primo, non figurazione per il secondo – e raccoglievano al loro interno un gruppo molto ampio²¹¹. L'attività espositiva di Avenue du Wagram conferma queste considerazioni.

Tuttavia, se la Galerie Surréaliste aveva aperto non senza difficoltà un nuovo mercato al surrealismo, avendo cominciato la sua attività autopromozionale sin dalla fondazione del movimento nel 1924²¹², la stagione espositiva promossa dall'associazione Abstraction-Création si concluse con una mancata risposta da parte del collezionismo e della critica, insuccesso che avrebbe portato la nuova direzione a rivolgersi allo Stato. Il dialogo con le Istituzioni statali da parte dell'associazione colloca l'attività del gruppo astratto in un orizzonte diverso rispetto alle consuete modalità operative delle avanguardie: il rapporto con il Ministère des Beaux Arts si contestualizza nel clima politico ben definito del Fronte popolare, ma le ragioni iniziali nacquero dalle difficoltà economiche dell'associazione al seguito delle dimissioni di una parte del direttivo nel giugno del 1934.

²⁰⁹ «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 4, 1935, p. 1.

²¹⁰ J. Drost, *Il sogno della ricchezza: Surrealismo e mercato dell'arte nella Parigi tra le due guerre*, in *Il sogno della ricchezza: Surrealismo e mercato dell'arte nella Parigi tra le due guerre*, in *Il sistema dell'arte nella Parigi dei surrealisti: mercanti, galleristi, collezionisti*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 121, 2017, Carrocci Editore, Roma, p. 6

²¹¹ Anna Moszynksa, *Abstract Art*, Thames & Hudson, Londra, 1990, p. 109-110.

²¹² Sull'argomento Julia Drost, *Il sogno della ricchezza: Surrealismo e mercato dell'arte nella Parigi tra le due guerre*, op. cit., pp. 5-14.

I.7. Le dimissioni del 1934. La leadership di Auguste Herbin tra posizioni estetiche e politiche

Nel giugno del 1934 Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Luiz Fernandez e Jean Hélion rassegnarono le proprie dimissioni dall'associazione Abstraction-Création indirizzando una lettera a Auguste Herbin:

Nous vous prévenons que nous avons donné hier notre démission de membre d'Abstraction Création par lettre, à Herbin, parce que nous ne sommes d'accord avec lui ni sur la façon de travailler dans un comité, ni sur la ligne qu'il donne à l'association. Cette lettre n'est pas faite pour créer un scandale, nous nous en allons amicalement, mais elle doit remplacer un comité que Herbin, usant d'une autorité qu'il n'a que dans la mesure où les autres membres du comité la lui accordent, a refusé de réunir dans les conditions suivantes. Arp et sa femme, prévenus vendredi 25 mai qu'un comité aurait lieu samedi 26, n'ont pu assister. Ils ont averti Herbin par lettre. Furent présente à ce comité : Vantongerloo, Beothy, Herbin, Kupka, Fernandez, Hélion. Manquaient Gleizes, Gorin, Arp, Taeuber-Arp, Séligmann, Freundlich. Le comité n'avait donc pas de majorité et ne pouvait prendre de décisions. Le comité a discuté avec Vantongerloo la maquette que celui-ci, directeur du numéro, a été chargé de faire, sous le contrôle du comité, comme habituel, et a décidé de donner le bon à tirer. Le lendemain dimanche Arp et sa femme mis à courant par Fernandez et Hélion ont objecté que le comité était par trop incomplet pour une telle décision et ont envoyé un pneumatique à Herbin le priant amicalement de convoquer un comité d'urgence afin que l'on puisse encore, tous ensemble, réviser la maquette avec Vantongerloo, pour améliorer les pages difficiles, autant que possible. Herbin a répondu à Arp par un refus catégorique. Il a ajouté qu'Arp devrait préparer pour la prochaine assemblée générale un papier écrit et signé par lui projetant la nouvelle organisation de l'association, que lui, Herbin, lirait à cette assemblée, disant que si Arp n'apportait pas ce papier à l'assemblée, il n'en serait pas fait mention. Or, il avait été décidé le mois passé que « le Comité » consacrerait une séance à l'étude d'un projet de renouvellement des statuts, afin de le proposer à l'assemblée générale. En reportant la responsabilité sur Arp et invitant cette discussion

par le comité d'un projet de statuts, Herbin enfreint une fois de plus les décisions du comité. Donc, après avoir reçu cette lettre, Arp et sa femme ayant mis Hélión et Fernandez au courant, ils ont tous quatre écrits amicalement à Herbin, réclamant (4 membres du Comité) un comité d'urgence pour vendredi, 1 juin, au local afin, écrivaient-ils de s'entendre sur le différend et non de se disputer. Herbin n'a fait droit à cette demande correcte et conforme aux statuts et n'est pas même venu lui-même pour s'expliquer amicalement. Il n'y a pas moyen de travailler dans de telles conditions d'hostilité. Puisque Herbin ne tient pas compte des décisions et des avis du Comité : nous donnons notre démission totale. Puisque Herbin n'a pas convoqué le comité avec lequel nous espérons débattre amicalement tout cela, ainsi que d'autres questions intéressant l'association, nous vous prévenons donc, de même que les autres camarades du comité. Cet après, quelques points sur lesquels nous voulions aussi réclamer :

Herbin a organisé une conférence de Gleizes au local sans même prendre l'avis du comité (ceci n'est pas un reproche à Gleizes). Herbin n'a pas donné lecture au Comité des lettres adressées à celui-ci. Il a engagé des dépenses importantes, sans prendre son avis au Comité. Grand cliché à Mme Hanser dans le cahier 3 alors qu'il avait été formellement décidé par le Comité, Herbin inclus, que, pour la bonne tenue du cahier, elle en aurait un petit. Le comité avait décidé que toutes les cartes d'invitation devraient être typographiées avec soin et que Mme Arp en aurait la charge. In en a été ainsi au début, mais dernièrement les cartes ont été imprimées sans contrôle ont, comme l'association elle-même, perdue toute tenue etc...

Tout cela venant après l'édition de la monographie d'Herbin sans décision régulière du Comité (lequel a du, en fin de compte, donner sa garantie à Power pour le chèque qu'il a donné à Herbin afin de payer ses dettes à l'imprimeur et au clichéur) et surtout le refus de tenir compte de l'avis de membres du comité, a provoqué notre démission.²¹³

Secondo i dimissionari, il nuovo numero della rivista progettato da Vantongerloo era stato vagliato senza il voto di maggioranza del comitato. Per risolvere questo problema, Arp e la moglie, insieme a Fernandez e Hélión, si lamentarono con Herbin e gli chiesero di convocare

²¹³ Lettera intestata Arp, Fernandez, Hélión, Tauber-Arp, 8 giugno 1934, Fondo Hélión, IMEC, AC.13.

un incontro urgente per correggere e controllare la bozza editoriale con Vantongerloo, riunione che tuttavia non venne convocata.

I dimissionari non condividevano il fatto che fosse stata dedicata una pagina intera a “Mme Hanser”: si trattava di una misconosciuta autrice, probabilmente una dilettante, che tuttavia aveva le risorse finanziarie per pagare sia la quota associativa che garantiva la pubblicazione sulla rivista, sia quella per l’affitto degli spazi espositivi, come testimonia la presenza del suo nome nell’elenco dei partecipanti alla prima esposizione di Avenue Wagram. *(figura 22)*

Alcuni membri del consiglio, tra cui Arp e Héliion, avevano richiesto che le immagini di dimensioni maggiori che andavano ad illustrare la pubblicazione annuale fossero anche le opere migliori²¹⁴. Delaunay invece era dell’avviso che dovessero essere pubblicate immagini di uguali dimensioni per tutti gli artisti, senza privilegiare quelli che avevano maggiore potere economico o di presenza nel territorio parigino²¹⁵. Di fondo vi erano probabilmente alcune questioni legate alla gestione dello spazio che non riguardavano soltanto gli aspetti della qualità grafica delle comunicazioni ufficiali, a cui si riferivano i dimissionari segnalando che gli inviti alle esposizioni erano stampati “fuori controllo”, mentre gli accordi prevedevano la cura tipografica di Sophie Tauber Arp.

Hans Arp all’epoca era il vicepresidente di Abstraction-Création e, secondo quanto testimonia la stessa lettera, stava delineando un progetto di rinnovamento dello statuto e dell’organizzazione dell’associazione. La sua carica, dopo la rottura, fu assunta da Vantongerloo, il quale trasferì l’indirizzo della redazione a casa sua dopo il trasferimento di Herbin, a causa di difficoltà economiche, nella campagna fuori Parigi. Le dimissioni, chiaramente, erano conseguenza di lotte interne di potere interne, che Jean Gorin commentava con grande disillusione:

Cher ami [Vantongerloo] Je traverse une période de doute profonde ... Ai-je dis que je suis revenu de mon dernier séjour à Paris profondément dégoûté de cette fameuse

²¹⁴ “C’est précisément toi [Arp] et Héliion qui ont voulu éliminer et juger lequel des membres aura un grand ou un petit cliché”. Lettera di Georges Vantongerloo a Hans Arp giugno 1934; Vantongerloo-Archiv, Zumikon, pubblicata in Angela Thomas 2009, *op. cit.* p. 237.

²¹⁵ *Ivi*, nota 83, p. 237.

grande famille des artistes, ou il ne règne que basses intrigues, jalousie et arrivisme,
je m'étais fais un moment des illusions ...²¹⁶

Secondo Fabre e Moszysynska i dissensi riguardavano la linea estetica rigorosa di Herbin, che non trovava l'appoggio nemmeno di Robert Delaunay, Georges Valmier e Otto Freundlich²¹⁷, e la critica verso la presenza di autori mediocri nelle esposizioni perché “non figurativi”²¹⁸, secondo quanto dettava lo statuto associativo. La già citata “Mme Hanser” presentava effettivamente un'opera di qualità modesta, anche se in linea con il criterio di non figurazione, intesa come assenza di elementi riconducibili ad un soggetto.

Kandinsky, dopo aver deciso di non partecipare a nessuna delle mostre organizzate nella sala espositiva dell'associazione, in una lettera ad Albers evocava gli ex membri di Abstraction-Création che avevano lasciato il gruppo indicando tra le ragioni la “mancanza di interesse delle esposizioni”²¹⁹. È possibile che alcuni artisti spingessero verso un salto qualitativo delle attività associative ambendo ad una maggiore risonanza, come avveniva nel gruppo surrealista²²⁰. In un'intervista rilasciata nel dopoguerra, Héliion ricordava che Arp avesse abbandonato la riunione raggiungendo Breton al Café Cyrano. L'artista svizzero non

²¹⁶ Jean Gorin, Lettera a Georges Vantongerloo, 17 gennaio 1935, citata in *Biographie Jean Gorin*, in AaVv, *La peinture de Claude Rutault expose celle de Jean Gorin*, Musée des Beaux- Arts de Nantes, Nantes, 2008, p. 78 .

²¹⁷ Fabre 1978, *op. cit.*, p. 15.

²¹⁸ “Vantongerloo and Herbin were so rigorously supportive of “pure” abstraction that they rejected work submitted to the group for exhibition in which they could detect the faintest trace of nature, but were willing to accept mediocre work so long as it was non-figurative”. A. Moszynska, *Abstract Art*, Thames and Hudson, Londra, 1990, p. 109

²¹⁹ “Comme ils auraient dû le faire depuis longtemps car les expositions de Abstraction-Création étaient généralement de peu d'intérêt”. V. Kandinsky, Lettera a Joseph Albers, 19 giugno 1934, pubblicata in *Kandinsky – Albers. Une correspondance des années trente*, Les Cahiers du Mnam, Hors-Série / Archives, Parigi, 1998, pp. 31-32.

²²⁰ Nel maggio 1934 Skira organizzava a Bruxelles la mostra *Minotaure* al Palais des Beaux Arts; lo stesso anno Guy Mangeot pubblicava *Histoire du surréalisme* e Gallimard *la Petite anthologie poétique du surréalisme*.

condivideva le posizioni di Vantongerloo e Herbin fermi su discussioni anti-surrealiste²²¹. Héliion lo seguì: il surrealismo a suo avviso andava comunque considerato come “a brand of freedom” anche per l’attività impegnata contro le restrizioni ideologiche in ambito culturale del PCF, condivise dal giovane pittore. Per Héliion l’arte astratta, per motivi sia etici che di effettiva convergenza di interessi con il surrealismo, non avrebbe dovuto opporvisi²²².

Considerando tutte le lettere indirizzate dai membri di Abstraction-Création ad Herbin in ordine cronologico, sembra che fosse la personalità dittatoriale del pittore cubista e il suo crescente potere ad aver portato verso una rottura. Alla questione del finanziamento della monografia del 1933 si aggiungeva l’utilizzo dello spazio espositivo comune per iniziative non concordate, come nel caso dell’organizzazione della conferenza di Gleizes. Il pittore francese, di ritorno dal Courtauld a Londra, scriveva a Héliion per cercare di far rientrare la crisi in corso:

Mon cher Héliion,

Je n’ai eu connaissance de votre lettre collective qu’à mon retour d’Angleterre, avant-hier soir. Soyez sûr que rien en elle n’a pu personnellement me froisser. Je regrette seulement que vous donniez aux détails tant d’importance. Nous avons mieux à faire les uns et les autres que de nous disputer comme des enfants. Vous ne me semblez pas vous rendre bien compte de l’effort que nous devons faire pour gagner la partie engagée contre nos adversaires réels. Et je vous assure qu’il serait temps de sacrifier nos petites vues personnelles, nos petits amours-propres à quelque chose de plus important, qui je le pense sincèrement vous préoccupe pour le moins autant que moi. Je ne puis entrer dans ces querelles qui pour moi n’ont qu’un résultat : faire plaisir à nos ennemis. C’est pourquoi je déplore tout ce qui se passe en ce moment dans « A.C. » qui reste parfaitement en dehors de ce débat que je ne comprends pas.²²³

²²¹ “Arp left the group of strict abstractionists, who had very nasty things to say about Surrealism, and joined Breton and his cronies at the Cyrano, a café near the Place Pigalle. He managed this very smoothly, without a clash and without so much as a thought that it might be considered treasonous”. Aline Vidal, *Arp and the Abstraction-Création Group: An Interview with Jean Héliion, Arp 1886-1966*, catalogo della mostra, Minneapolis Institute of Arts, 1987, p. 173.

²²² “Vantongerloo and Herbin conceived abstract art in opposition to Surrealism. As far as I was concerned, Surrealism was also a brand of freedom, so abstraction could not be opposed to it”. *Ivi*, p. 172.

²²³ Lettera di Albert Gleizes a Jean Héliion, 8 giugno 1934, Fondo Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Parigi

Se ragioni di leadership e di posizionamento rispetto al surrealismo potevano aver indotto un gruppo più vicino ad Arp ad abbandonare l'associazione, quelle che portarono al primo tentativo di dimissioni di Otto Freundlich nel novembre dello stesso anno furono invece politiche. Dopo aver risposto tramite messaggio ai punti di una riunione convocata per il 2 novembre, nella quale proponeva un progetto radicalmente collettivista del gruppo anche nel senso produttivo dell'opera, che avrebbe potuto essere realizzata in un "atelier comune"²²⁴, Vantongerloo gli inviava una comunicazione nella quale gli intimava di presentarsi²²⁵. Pochi giorni dopo Freundlich giustificava le sue dimissioni nei termini di un'adesione totale alla causa rivoluzionaria, che non trovava riscontro nelle politiche dell'associazione:

Cher Van Tongerloo, parce que la place d'un artiste révolutionnaire doit être, dans cette période décisive, exclusivement aux cotes du prolétariat révolutionnaire et parce que j'ai repris cette place, mon évolution artistique est intimement liée à l'évolution

²²⁴ "Secondo la mia opinione un proseguimento di Abstraction-Creation sarebbe assolutamente desiderabile, solo che tutti i punti fermi devono essere chiariti alla presenza di tutti i membri – dobbiamo rappresentare un buon e fertile collettivo (nel quale ciascuno conservi la sua personalità) ma questo collettivo dovrebbe creare in comune – addirittura in un atelier comune – dove si possa quanto più possibile produrre e realizzare in comune". Traduzione di Paolo Cagna Ninchi. Trascrizione originale: "Meiner Meinung nach ist ein Weiterföhren von „Abstraction-Creation“ absolut wünschenswert, nur müssen die Standpunkte in Gegenwart aller Mitglieder geklärt werden – wir sollten ein gutes und fruchtbares Kollektiv darstellen (in dem jeder seine Persönlichkeit wahrt), dieses Kollektiv aber müsste gemeinsam kreativ sein – sogar in einem gemeinsamen Atelier – wo man in gemeinsamer Arbeit soviel wie möglich produzieren und ausführen könnte". Brouillon diché par O.F. à Jeanne Kosnick-Kloss, 25 ottobre 1934, Fondo Freundlich, IMEC, FRD.9D2.

²²⁵ "Mon cher Freundlich, je t'ai adressé une invitation AMICALE. Beothy et moi, seuls membres du Comité présents à Paris, nous avons cru un devoir de te communiquer certaines pièces, (lettre d'Herbin, procès verbal) que tu ne peux ignorer étant donné que tu es membre du Comité. Que tu l'appelles PROVVISORE ou n'importe quel titre que tu voudrais bien donner, le Comité reste un Comité. Nous avons voulu obvier à ta surdité par devoir envers toi et envers l'Association et cela afin d'éviter toute erreur. Je t'invite donc encore, mais OFFICIELLEMENT, à assister à la réunion de vendredi 2 novembre à 5 heure précise chez moi". Georges Vantongerloo, Lettera a Otto Freundlich, 1 novembre 1934, Fondo Freundlich, IMEC, A.C. 8. FRN. 15.

révolutionnaire, et je n'ai pas d'autres intérêts. Je souhaite bonne chance à votre groupe²²⁶.

L'artista tedesco pensava probabilmente da tempo alle dimissioni per ragioni che prescindevano dalla contesa leadership tra Arp e Herbin, del cui esito Freundlich non poteva che compiacersi, vista la sua contrarietà al surrealismo²²⁷. Il fatto è testimoniato da un manoscritto datato 2 novembre 1933 conservato nell'archivio dell'artista – probabilmente non spedito – con una comunicazione indirizzata ad Herbin:

Je me suis décidé de prendre ma démission du groupe Abstraction-Création. Cela n'empêche pas, Herbin, que nous resterons de camarades puvru que vos idées politiques n'aient pas changé²²⁸.

Nel manoscritto la parola “voi” è sottolineata in rosso, suggerendo che fossero le convinzioni politiche di Herbin a non essere per lui accettabili. Il pittore francese non tollerò l'allontanamento di Freundlich, rispondendo di non vedere “motivi validi” (parole a loro volta sottolineate in matita rossa) per accusare la sua onestà politica²²⁹. Herbin aveva aderito al Partito Comunista al Congresso di Tours nel 1920 e anche negli anni Trenta continuava a seguire campagne politiche, partecipando a mostre direttamente organizzate dal Partito Comunista come *Art socialiste d'aujourd'hui* nel 1930 ad Amsterdam, dove fu l'unico artista francese ad esporre. I Progressisti lo invitarono nel 1931 per partecipare ad una

²²⁶ “Je vous informe par la présente que j'ai décidé de démissionner, non seulement en tant que membre du Comité du groupe Abstraction-Creation, mais également en tant que membre de ce groupe lui-même”. Otto Freundlich, Lettera a Auguste Herbin, 22 novembre 1934, Fondo Freundlich, IMEC. AC.FRN.5DL.

²²⁷ Si rimanda a Christophe Duvivier, *Otto Freundlich (1878-1943)*, catalogo della mostra, Pontoise, Musée Tavet-Delacour, Paris, Somogy éditions d'art, 2009.

²²⁸ Otto Freundlich, Lettera a Auguste Herbin, 2 Novembre 1933, Fondo Freundlich, IMEC, A.C. 8. FRN .11.

²²⁹ “Mon cher Freundlich, un bon camarade doit donner, à une démission comme celle ci contre, un motif valable. C'est bien curieux que tu te fasses distributeur de brevet d'honnété politique! Et d'amitié à condition! A ce point de vue je n'ai jamais changé et ne changerai jamais pour la bonne raison qu'il faudrait changer ma nature. J'attends un peu de claret et de simplicité – et je te serre la main. Herbin”. Auguste Herbin, Lettera a Otto Freundlich, novembre (senza data), 1933, Parigi, Fondo Freundlich, IMEC, A.C. 8. FRN. 11.

manifestazione a Colonia alla Galerie Becker-Newman²³⁰ e anche in questo caso fu l'unico ospite francese. Il rapporto di Herbin con il PCF era di affiliazione e di critica al tempo stesso, come si avrà modo di approfondire nei capitoli successivi. Quello che Freundlich avrebbe potuto rimproverargli era l'atteggiamento ambivalente e una mancata presa di posizione netta contro il nazismo, che elesse la scultura dell'artista tedesco (*Großer Kopf*, 1912) a copertina della Mostra dell'Arte Degenerata nel 1937. **(figura 23)**

Sono diverse le comunicazioni nelle quali Freundlich mostra tutta la sua esasperazione, sia per le precarie condizioni economiche che per il fatto di non riuscire ad acquisire la nazionalità francese, nonostante sia Georges Braque che Auguste Herbin si fossero interessati alla sua estradizione in quanto ebreo tedesco²³¹. Nel marzo 1934, Freundlich aveva lamentato di non poter pagare la quota associativa ad Abstraction-Création che avrebbe garantito la pubblicazione di una sua opera nel numero della rivista, trovando la solidarietà di Herbin che gli garantiva il sostegno economico dell'associazione attraverso l'organizzazione di una tombola di raccolta fondi²³². Herbin, tuttavia, non nascondeva la sua irritazione per le continue richieste del pittore tedesco che dimostrava troppo spirito "individualistico":

Mon cher Freundlich,

J'ai reçu ta lettre et je comprends parfaitement ta situation qui est la mienne et celle de beaucoup d'autres camarades. Mais permet moi de te dire que tes solutions désespérées participant un peu trop de l'esprit individualiste. Tant que nous pouvons maintenir l'activité du groupe « Abstraction Création » il ne sera pas indifférent que tes œuvres soient reproduites ou non – car c'est l'ensemble du mouvement qu'il faut

²³⁰ Sull'argomento Anastasia Simoniello, *Les Progressistes de Cologne à l'aube des années 1930*, in *L'art Comme Résistance Eveil Politique Et Engagement Des Artistes Dans Les Années 1930*, «Dissidences», numero 9, 2010, pp. 15-25.

²³¹ Herbin gli mandava una lista degli elementi da rispettare per il fascicolo di naturalizzazione Lettre d'Auguste Herbin à Otto Freundlich, 13 janvier 1934, IMEC. I passaggi non riescono, come dimostrano le nuove richieste che ha fatto a partire dal 1936. Fondo Freundlich, IMEC, Ébauche de lettre [1933-1934].

²³² Gli esiti della tombola furono negativi, secondo quanto dichiarato nella relazione sull'attività dell'associazione prodotta dal Ministero a seguito della richiesta fondi da parte dell'associazione: "En janvier 1934, elle [Abstraction-Création] organisé une loterie qui a été autorisée par la Préfecture de Police, mais cette loterie n'a pas donné les résultats escomptés, par suite de la crise et de la mévente des oeuvres exposées". "A.S.. de l'association dite "Abstraction-Création"", *cit.*

définir, défendre, exposer – sans tenir compte des difficultés personnels de tel ou tel, du moins pour tout ce qui caractérise essentiellement ce mouvement. C'est l'affaire des responsables d'équilibrer les choses en vue de ce résultat.

Voici que tu pourrais faire- j'ai enfin obtenu de la Préfecture l'autorisation pour la tombola des « Amis d'Abstraction-Creation » - Il me semble qu'il ne serait pas impossible à Hanna et toi, de placer 10 cartes, à 10 francs cela ferait 100 francs. La moitié de cette somme pourrait être affectée comme cotisation pour ta reproduction. C'est toujours dans le sens collectif qu'il faut chercher les solutions et c'est toujours dans ce sens que nous aurons le plus de chances de nous tirer d'affaire²³³.

Nella lettera sopracitata emerge con quanta energia Herbin tentasse di far leva sull'impostazione collettivistica del gruppo, nonostante l'ambiguità del suo atteggiamento. Malgrado le dimissioni di parte del direttivo dell'associazione, la struttura organizzativa rimase invariata con Herbin alla Presidenza, Vantongerloo alla Vice-Presidenza e Seligmann nelle funzioni di segretario e tesoriere²³⁴.

Non sembra quindi che le ragioni delle dimissioni di tutti i membri del direttivo fossero avvenute esclusivamente per ragioni di indirizzamento estetico dell'associazione: in gioco vi era la capacità direzionale dell'associazione nel contesto politico che andava radicalizzandosi. Freundlich rappresentava quella corrente ancora più politicamente schierata che considerava l'impegno di Abstraction-Création non abbastanza incisivo nel panorama dell'avanzata dei regimi europei. Dopo il febbraio 1934, infatti, quando a una violenta manifestazione dell'estrema destra fecero seguito le dimissioni del governo Daladier, quindi uno sciopero generale con la parola d'ordine dell'antifascismo, sostenuto insieme da socialisti e comunisti, si era determinato tra artisti e intellettuali un vasto movimento di sostegno alla classe operaia che passò sotto il nome di *Appel à la lutte* e fu promosso da André Breton²³⁵. All'attività di allerta dell'opinione pubblica dei surrealisti, nel 1934 la

²³³ Herbin, Lettera a Freundlich, Fondo Freundlich, IMEC, A.C.16, IMEC

²³⁴ Le cariche sono elencate nel documento dell'ottobre 1934. "A.S. de l'association dite "Abstraction-Création"", *cit.*

²³⁵ Tra i sottoscrittori vi furono Malreaux, Léger, Lothe, Signac. Si rimanda a *tracts surréalistes et déclaration collectives (1922-1939)*, a cura di José Pierre, Le Terrain Vague, Parigi, 1980, Vol I, p. 239. Per l'attività politica dei surrealisti si rimanda a Arturo Shwartz, *I Surrealisti*, Mazzotta, 1980, pp. 47-91.

rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» rispondeva con parole d'ordine genericamente pacifiste pubblicate nei brevissimi testi del bollettino associativo: “L’art vous ramène sur la voie de la paix par le gout de la qualité, à l’amour de l’harmonie, c’est-à-dire à l’amour des relations équilibrées sans contrainte, sans orgueil, sans humiliation”, scriveva, ad esempio, Béothy²³⁶.

È possibile supporre che l’interesse politico di una parte di Abstraction-Création affiliata al Partito Comunista possa essere aumentata dopo questi fatti e che Herbin sia stato prudente rispetto all’idea di portare l’associazione verso la forma di un collettivo. A questo proposito, che nel novembre 1935 Otto Freundlich prendeva contatto con gli organizzatori del *Kollektiv deutscher Künstler* che andava formando un “Collectif des artistes allemands antifascistes”: il quotidiano tedesco destinato agli emigrati in Francia «Pariser Tageblatt», ne pubblicava la notizia nel dicembre dello stesso anno²³⁷.

Il mercato era fermo e gli associati dubitavano del senso dell’operato dell’associazione: per queste ragioni Vantongerloo, convinto come molti del gruppo del valore politico dell’arte astratta, si indirizzò al Ministero.

I.8. Abstraction-Création è una “gloria nazionale”: la vicepresidenza di Vantongerloo e la richiesta di aiuti di Stato

La prima lettera del gruppo indirizzata a un organismo ufficiale è datata 27 luglio 1934 occasione in cui Vantongerloo, scrivendo per conto dell’associazione, presentò l’attività al dipartimento del Ministre de l’Instruction Publique et Beaux Arts nella persona di Georges Huisman, nominato alla direzione nel febbraio dello stesso anno. Vantongerloo presentava

²³⁶ Béothy, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 3, 1934, p. 4

²³⁷ “Le président du Collectif, Otto Freundlich, exposa dans son discours le développement de l’art [...]. En Allemagne, l’artiste est paralysé, son développement est entravé par des dictats imposés de force. Le Collectif des artistes allemands de Paris veut sauver ce qui a été fait jusqu’ici et renouer en Allemagne même, quand cela sera possible, avec la peinture moderne dont la tradition doit être entretenue dans l’émigration, et poursuivie”. Iw. Ht., in «Pariser Tageblatt», Parigi, vol. 3, n° 727, 9 décembre 1935, p. 3.

l'associazione come una "gloria nazionale", Parigi e la Francia intera come il cuore dell'arte astratta che "il mondo ammirava":

Abstraction-Création c'est un groupe d'artistes peintres et sculpteurs qui se vouent au développement de la plastique de l'art n'ayant d'autres ressources que leur propre effort. [...] Son activité consiste à publier annuellement un Cahier ou figure le produit des recherches personnelles de chaque artiste. Oeuvres picturales, sculpturales et écrits. [...] Vous n'ignorez certainement pas, Monsieur le Ministre, combien l'art abstrait est de plus en plus apprécié dans le monde entier et je suis heureux de pouvoir dire que c'est à Paris qu'a pu se constituer un milieu de cette activité, qui est admiré dans le monde entier. A vrai dire, ce n'est qu'à Paris que ce genre d'effort pourrait avoir lieu. Qui dit Paris, dit ville ou concours, tous les efforts artistiques et intellectuels. Je n'exagère donc pas en disant qu'Abstraction-Création participe à une gloire nationale et que c'est la France qui est la patrie. A l'époque actuelle, où les difficultés sont grandes, notre association, elle aussi, se trouve devant des obstacles. Ils sont de nature financière et je voudrais Vous demander de bien vouloir nous accorder un subside en vue de nous permettre de réaliser le Cahier Abstraction Création et de conserver notre local²³⁸.

Vantongerloo scriveva al Ministro di provvedere alla spedizione di un numero della rivista: alla luce di questi fatti, i dati statistici presentati nel quarto bollettino dell'associazione e l'insistenza sulla centralità delle iscrizioni nella città di Parigi presentate per diversi *arrondissement*, sono da leggere in una prospettiva strumentale all'ottenimento del finanziamento statale. La redazione di Abstraction-Création commentava i numeri delle sottoscrizioni nelle diverse zone sottolineando la diffusione nelle aree più periferiche della città, enfatizzando di conseguenza il significato politico-sociale che avrebbe avuto un intervento statale per la condizione economica degli artisti che risiedevano nelle zone meno ricche della capitale ma anche, si può ipotizzare, il potenziale educativo che avrebbe potuto

²³⁸ Lettera di Georges Vantongerloo al Ministre de l'Instruction Publique et Beaux Arts, 27 luglio 1934, Archives Nationales de Paris, Parigi, F/21/6234

comportare un investimento anche per le aree più difficili (la 19esima arrondissement, nella zona della Vilette, non contava alcun iscritto all'associazione)²³⁹.

Nel dossier documentario inviato dalla Prefettura al Ministero si confermava che l'associazione operava senza "patronage et affiliation" e "conformément à ses statuts sans préoccupation de caractère politique ou religieux": "Les renseignements recueillis sur le compte de ses administrateurs sont favorables. Ils ne font l'objet d'aucune remarque au point de vue politique". Tuttavia, segnalava il documento in chiusura, "L'association Abstraction-Création semble être composée de nombreux artistes étrangers"²⁴⁰. Al seguito di una comunicazione negativa rispetto alla possibile sovvenzione a manifestazioni "de cette nature"²⁴¹, Vantongerloo riscriveva al Ministro:

Vous n'ignorez pas, Monsieur le Ministre, combien la vie des artistes est hârisée de difficultés. L'Association Abstraction-Création est sur le point de ne plus pouvoir montrer au public le résultat de ses recherches qui, comme Vous le savez et ont exercé et exerce toujours une grande influence dans beaucoup de domaines. Notre Association entre dans sa quatrième année. Son programme est très apprécié et il serait désirable que nous puissions publier notre quatrième Cahier. Notre situation est précaire. Il est probable que cette année encore nous nous verrons dans l'obligation de quitter notre local. Nous vous parions donc, Monsieur le Ministre, avec toutes nos forces et notre désir de continuer notre propagande d'éducation, de nous aider dans notre tâche.²⁴²

Alla lettera non ci fu seguito e l'associazione non ottenne la sovvenzione richiesta. Il fatto che Vantongerloo abbia cercato di raggiungere il Ministero a tre anni dalla fondazione del

²³⁹ "L'examen de cette liste permet de se rendre compte du mouvement intellectuel. On est frappé de remarquer la différence d'intérêt porté à l'art abstrait dans le 14e arrondissement comparé avec le 11e et le 19e, ainsi que dans le 14e et le 15e avec le 18e arrondissement". Si leggeva nel numero in oggetto. Le aree con più iscritti erano il 14esimo e il 15 arrondissement con 52 e 25 iscritti.

²⁴⁰ "A.S. de l'association dite Abstraction-Création", ottobre 1934, Archives Nationales, Parigi, F/21/6234

²⁴¹ Manoscritto di George Huisman, 12 novembre 1934, Archives Nationales, Parigi, F/21/6234

²⁴² Lettera di Georges Vantongerloo al Ministre de l'Instruction Publique et Beaux Arts, 29 novembre 1934, Archives Nationales, Parigi, F/21/6234.

gruppo, come soluzione a crescenti problemi finanziari, dimostra che egli confidasse, con il mutato scenario politico, in un sostegno statale. Le precedenti associazioni astratte non avevano cercato di tessere relazioni istituzionali, probabilmente perché consapevoli della propria marginalità e della politica culturale dello Stato francese, che nelle mostre ufficiali affidava le principali commissioni ad accademici di formazione neoclassica²⁴³.

In conclusione, questi fatti riconducono l'attività di Abstraction-Création al volgere del 1934 a Herbin e Vantongerloo, anni dove si assiste a una maggiore politicizzazione dell'attività dell'associazione che trova il suo momento di riconoscimento pubblico nella partecipazione al Salon de l'Art Mural del 1935. Lo scenario della manifestazione, dove Abstraction-Création si presentò come gruppo, offre un inedito spunto di riflessione per quanto concerne l'apporto dell'associazione alle questioni legate all'arte murale, precisando i contorni dei contrasti con Prampolini nello stesso anno, significativamente quello che vedrà il futurista abbandonare il gruppo mentre entrava una nuova leva di artisti italiani Bogliardi, Fontana, Ghiringhelli, Licini, Melotti, Reggiani e Veronesi, Soldati²⁴⁴.

²⁴³ Gladys Fabre, *L'Art des Années 30*, in Suzanne Pagé e Aline Vidal, *Les années 30 en Europe: Le temps menaçant 1929-1939*, catalogo della mostra, Flammarion, Parigi, 1997, p. 61.

²⁴⁴ Si rimanda al capitolo V. *Abstraction-Création e l'arte murale nell'anno 1935*

Capitolo II.

I dibattiti intorno ad Abstraction-Création: le inchieste degli anni Trenta tra astrattismo e decorazione murale

II.1. L'arte astratta, tendenza "straniera" e "decorativa". Le posizioni della critica e degli artisti di Abstraction-Création tra 1925-1930

Van Doesburg collocava la nuova società nel solco di un'operazione che recuperasse terreno rispetto alle ostative posizioni della critica. Le parole che l'artista olandese rivolse a Michel Seuphor criticando l'impostazione della rivista «Cercle et Carré» possono essere intese, in quest'ottica, come il pubblico critico ideale al quale avrebbe dovuto rivolgersi la neonata "société internationale des artistes non figuratifs":

Votre groupe [Cercle et Carré] a donné aux ennemis de l'art « abstrait » (peintres, critiques-art, dont vous aussi est le dupe !) une belle documentation contre « l'art abstrait » et j'en suis sûr que Mr. Tériade, Ozenfant, Camille Mauclair, Maurice Raynal, Zervos, Basler, etc., en profiteront... et avec raison [...] A quoi bon d'éditer à l'heure actuelle une pareille chose ? [...] contre nous, contre le néo-plasticisme, le constructivisme et contre tous qui est du pur !²⁴⁵.

Van Doesburg dichiarava che nel "noi" dell'"arte astratta" vi fossero, per l'appunto, il neoplasticismo ed il costruttivismo, che trovava i suoi maggiori rappresentanti nei fratelli Pevsner, arrivati da Mosca a Parigi dal 1923²⁴⁶. Inoltre, elencava tra i nomi e cognomi di quelli che identificava come "nemici" i critici più attenti alle avanguardie – Tériade, Zervos, Raynal – i più reazionari (Camille Mauclair) e quelli maggiormente legati al mercato come

²⁴⁵ *Editorial*, «Cercle et Carré», n. 2, op. cit.

²⁴⁶ Per un inquadramento generale sull'emigrazione di artisti russi a Parigi negli anni Venti si rimanda al catalogo dell'esposizione *Paris-Moscou 1900-1930*, Centre Pompidou, Parigi, 1979.

Adolphe Basler, tra i principali sostenitori dei pittori dell'École de Paris²⁴⁷. Tra gli artisti nominava invece il fondatore del purismo Ozenfant, per le ragioni di alcuni attacchi diretti al neoplasticismo che avevano preso forma a metà degli anni Venti.

Nell'ultimo numero di «Cercle et Carré» anche Seuphor espresse il suo risentimento per le recensioni negative della mostra che aveva organizzato alla Galerie 23. Il critico belga condannava la frivolezza della stampa parigina, conseguenza a suo avviso di una compiacenza della critica verso le logiche di mercato che avevano marginalizzato l'astrattismo²⁴⁸ e provocatoriamente si chiedeva se non dovessero rivalutare l'integrità di Camille Mauclair, massimo detrattore del modernismo. L'Association des critiques d'art français da lui presieduta nel 1929 aveva pubblicato un manifesto che condannava

²⁴⁷ Sull'attività di Adolphe Basler: Alessandro Gallicchio, *Adolphe Basler, critique et marchand d'art : de la période Apollinaire à la Galerie de Sèvres*, in Wiesław Kroker (a cura di), *Apollinaire à travers l'Europe*, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015, p. 193-212. Malcom Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting : Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930*, op. cit., p. 79.

²⁴⁸ “Maurice Raynal [...] le grand défenseur du cubisme ignore-t-il donc que les réalisations qui se basent sur l'entendement sain, qui s'efforcent avec ténacité et désintéressement vers le vrai, quelque utopie qu'il puisse être, conservent éternellement leur caractère d'intégrité exemplaire ? Que dire, par contre, des théâtrales gesticulation surréalistes, que dire de ces artistes lanceurs de modes et qui ne font que jouer dans les cartes du pompiérisme international, que dire de ces picassiens qui, dans le mépris des Lois et la complète insouciance des vérités acquises non encore surpassées, n'entendent rechercher que la neuf-à-tout-prix, le neuf quel qu'il soit pourvu qu'il y ait du mouvement dans la boutique – alors que malgré et notre tous le « vrai » demeure notre seule nourriture... spirituelle ? Il est vrai que la presse étrangère a consacré à nos manifestations des articles autrement importants et autrement sérieux, il est vrai aussi que nous avons notre propre organe pour nous défendre et développer nos idées – mais malgré cela nous ne sommes pas consolés de l'outrageante indifférence de la critique parisienne. Nous demandons à Messier Zervos, Raynal et leurs consorts, s'ils jugent à jamais impossible à Paris de se tenir par principe hors du commerce des « pourboires », de refuser de se maller à l'admirable organisation des « combines » entre artistes, critiques et marchand d'art ? S'il nous faudra finir par n'avoir d'estime que pour Camille Mauclair ? Maurice Raynal, critique d'art, s'est contenté de 7 à 10 minutes pour juger les 140 œuvres de l'exposition « Cercle et Carré » et n rendre compte à ses lecteurs : Pablo Picasso, peintre d'art, a eu besoin d'une heure pour s'en rendre compte à lui-même”. M. Seuphor, *Notice, «Cercle et Carré»*, n. 3, op. cit.

largamente le tendenze dell'arte astratta moderna tacciata di "germanismo" e di essere il frutto di un'operazione commerciale²⁴⁹.

Negli anni Venti la critica parigina diede voce a due questioni di interesse per la storia dell'astrattismo internazionale tra le due guerre: la prima interessava il processo di celebrazione del cubismo come movimento "nazionale"²⁵⁰; l'altra riguardava l'assimilazione del termine "astratto" alle tendenze artistiche "straniere" di stile geometrico, in particolare il neoplasticismo, che contava sull'attivismo di Theo Van Doesburg nella capitale francese a

²⁴⁹ "Ce qu'on appelée l'Art d'avant-garde est devenu l'objet d'une énorme spéculation, avec tous les procédés de réclame et d'inflation jusqu'alors réservés aux valeurs boursières et aux denrées commerciales. N'importe qui peint ou trafique de peinture. La cote est aux mains d'un consortium, une partie de la critique aux mains des démarcheurs. On ne distingue plus entre le savoir et le gout, le bluff et l'ignorance. L'intrusion étrangère prend des proportions inquiétantes. Les Salons se multiplient, l'exhibition est obsédante. Nos artistes ne son plus chez eux, et on ose inventer la peinture française à se régénérer sous la tutelle du germanisme. N'en avez-vous pas assez ? Le résultat de cette fausse activité esthétique, s'atteste par la laide absurdité des bariolages qui provoquent vos yeux dans maintes tue parisiennes, par l'introduction de pochades insignifiants ou criardes dans musées voués a l'éclectisme passif, par la médiocrité générale d'un temps de folle surproduction. Un art jadis glorieux est galvaudé devant une opinion publique, rebelle au fond, mais intimidée, et attendant que des protestations compétentes lui permettent de dire tout haut son dégoût. N'en avez-vous pas assez ? cet appel n'est pas un cri de haine : c'est un cri d'alarme. Nous sommes, quant à nous, d'accord pour lutter désormais contre cette influence délétère qui menace de conduire le gout française jusqu'à la proscription et la ruine". *Manifeste de l'Association des Critiques d'Art Francais*, «Le Gaulois Artistique», n. 33-34, 28 maggio 1929, p. 279. Il manifesto era firmato Camille Mauclair (Presidente), Maurice Feullet, Robert Guillou, Maurice Duplay, René Brecy. L'Association des critiques d'art francais era allineata su questo fronte con l'Association des Architects Anciens Combattants che aveva il proprio organo di stampa nella rivista di destra «Art national». Qui venne pubblicato nel 1930 l'articolo di Mauclair *Les Mètèque contre l'art francais*, che riprendeva i temi del manifesto dell'associazione. Ancora nel 1936 il critico scriveva: "Le front de l'art française a été entamé, aux applaudissements des dilettante et de la critique avancée, devant une Académie de Beaux Art inerte, des modères hésitants, un public au panurgisme résigné...". C. Mauclair, *Le Bolchévisme et l'art française*, «Revue de Paris», 15 novembre 1936.

²⁵⁰ Il tentativo di stabilire la "francesità" del cubismo da parte della critica avvenne nel primo dopoguerra nel generale clima di ritorno all'ordine. Le firme principali della critica d'arte d'avanguardia furono Louis Vauxcelles e Maurice Raynal, che riportarono il discorso sulle fonti classiche e francesi di ispirazione dei cubisti (David, Ingres, Poussin, Cezanne). L'argomento nazionalistico venne utilizzato in opposizione alle innovazioni moderne nelle quali gli artisti stranieri giocavano un ruolo di primo piano. Sull'argomento si rimanda a Christopher Green, *Painting for the Corbusian Home*, *op.cit.*

partire dal 1923, anno dell'esposizione di De Stijl alla Galerie Léonce Rosenberg. Fu l'accoglienza calorosa dagli architetti parigini e la riproposizione dell'esposizione del gruppo olandese all'Ecole Speciale d'Architecture de Paris sotto l'egida di Mallet-Stevens, a marcare il legame tra pittura e architettura nel movimento olandese con la conseguente strumentalizzazione, da parte della critica, dei principi dell'estetica del neoplasticismo nell'orizzonte di una progettazione di interni che non teneva conto della portata utopica delle teorie di Van Doesburg²⁵¹.

Fu complice di questo processo anche il celebre Pavillon de L'Esprit Nouveau all'Exposition des Art Decoratifs del 1925 che ebbe un impatto contraddittorio sulla critica dell'epoca: da una parte infatti il padiglione si presentava come manifesto "anti decorativo" rispetto agli interni lussuosi della Villa del Collezionista proposta da Ruhlmann, ad esempio²⁵²; dall'altra alimentava le critiche rispetto alla distinzione tra arte ed ornamento²⁵³. Nel panorama delle esposizioni di respiro internazionale che si potevano visitare nell'anno 1925, una interessò gli artisti successivamente attivi in *Abstraction-Création: L'Art d'Aujourd'hui* fu organizzata grazie al finanziamento del pittore polacco Victor Poznanski, allievo di Albert

²⁵¹ Nancy Troy e Yves Alain Bois hanno restituito il percorso storico che ha portato verso l'incomprensione dei principi fondativi di De Stijl negli anni Venti, partendo dalla mostra da Rosenberg fino all'esposizione di arti decorative del 1925. Y. Alain Bois (a cura di), *De Stijl et l'architecture en France*, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985.

²⁵² Il padiglione presentava un modello di ambientazione di dipinti e sculture in una casa tipica dell'alta borghesia parigina. Per un inquadramento si rimanda a Giulia Veronesi, *Stile 1925. Ascesa e caduta delle Arts Déco*, Vallecchi, pp. 149-163.

²⁵³ Léger affrontò questo problema interno alle teorie dell'arte ed alla critica francese nei suoi scritti: "In Germania, la collaborazione tra pittori e architetti è molto stretta [...] A Parigi essa è nulla, e lo sarà finché non si ammetterà la possibilità di *ornare i muri*". Léger, tuttavia, per ripararsi dalle critiche, distingueva l' "oggetto d'arte" ("antidecorativo, il contrario del muro") dall'"arte ornamentale" ("dipendente da un'architettura"). Léger, *L'estetica della macchina, l'ordine geometrico e il vero*, 1924, in F. Léger, *Funzioni della pittura*, a cura di Gianni Contessi, Abscondita, Milano, 2005, cit. p. 55-56. Christopher Green ha rimarcato il fatto che l'arte astratta nella Francia negli anni '20 fosse ignorata o solamente tollerata come qualcosa che potesse abbellire l'architettura, questione sollevata anche da Giulia Veronesi in relazione all'impatto dell'Esposizione di arti Decorative del 1925. C. Green, *Painting for the Corbusian Home: Fernand Leger's Architectural Paintings 1924-26*, Studio International, n. 977, vol. 190, settembre-ottobre 1975. G. Veronesi, *Style and design, 1909-1929*, Thames and Hudson, Londra, 1968, p. 180.

Gleizes, e il mecenate dei pittori cubisti Etienne de Beaumont²⁵⁴. Secondo alcune fonti l'esposizione avrebbe dovuto intitolarsi in origine *L'art abstrait*²⁵⁵, indirizzandosi in seguito verso l'idea di un "inventaire" dei rappresentanti dell'"Art plastic non imitatif"²⁵⁶. L'obiettivo era raccontare, sotto l'ampio spettro delle partecipazioni, l'evoluzione del cubismo – presentato in una sala separata, come "precursore" – verso l'arte "non-imitativa", tra cui figuravano anche i neosurrealisti Max Ernst, André Masson, Joan Mirò, Hans Arp. Christian Zervos mosse in questa occasione, sulle pagine della neonata rivista «Cahiers d'art», le prime critiche al neoplasticismo²⁵⁷, successivamente reiterate a più riprese nelle recensioni: la distanza dal reale e dall'emozione - il fatto di produrre una pittura "astratta

²⁵⁴ Ospitata nella sede del Syndicate des Négociants des Objets d'Art dal 1° al 25 dicembre, per numero e provenienza degli artisti partecipanti è una delle mostre di più ampio respiro sull'arte moderna organizzate fino a quel momento nella capitale francese. Rimangono come testimonianze il catalogo, fotografie d'epoca, alcune recensioni coeve e la locandina, disegnata dallo svizzero Gustave Buchet a campiture verticali, evocando da una parte degli studi di Kupka - antesignano delle tendenze astratte nel contesto francese e grande assente della mostra - dall'altra i coevi dipinti murali di Fernand Léger. La mostra raccoglie presenze puriste (Léger, Ozenfant), ricerche neoplastiche (Mondrian, van Doesburg, Vantongerloo, Huszar, Domela), futuriste (Depero e Prampolini), di scuola costruttivista e Bauhaus (Moholy Nagy, Exter, Buchheister, Vordemberge-Gildewart, Freudlinch, Baumeister) assieme ad un nutrito numero di allievi della scuola di Léger ed Ozenfant (Marcelle Cahns, Otto Carlsunds, Franciska Clausens, Florence Henri, Ragnhild Kayser, Waldermar Lorensen)

²⁵⁵ Christopher Green, *Cubism and its enemies: modern movements and reaction in French art, 1916-1928*, New Haven ; London : Yale University press, 1987, p.92. La notizia è tratta da un articolo pubblicato sulla rivista «L'art vivant» (George Charonsol, *Les Expositions*, 1 Janvier 1926, p.35).

²⁵⁶ *Exposition internationale L'art d'Aujourd'hui*, Syndacat des Antiquaires, Parigi, 1925.

²⁵⁷ "Dans leurs ouvres [des néoplasticiciens] les drames du cœur sont remplacés chez eux par les inquiétudes de l'intelligence [...] si le cubisme avait poussé les peintres vers l'esprit architectonique, le néoplasticisme a fait de l'architecture l'art essentiel dont la peinture est l'humble servante pour parler le langage scholastique [...] d'après les néoplasticiciens, le rôle de la peinture consiste à accuser, dans la mesure nécessaire, les volumes créés par l'architecte". C. Zervos, *La chronique des expositions, L'Art d'Aujourd'hui*, «Cahiers d'Art», n. 1, gennaio 1926, p. 16. Nell'articolo si trovavano contrapposte le opera di Léger e del pittore tedesco di "scuola" neoplasticista Cesar Domela.

dalla sensibilità”, caratteristica propria dell’arte²⁵⁸ - e di essere asservita all’architettura²⁵⁹, argomento che verrà riproposto esplicitamente negli articoli di inizio anni Trenta. Nonostante le accese critiche, il neoplasticismo ebbe una certa risonanza sulla stampa francese attenta alle avanguardie, a differenza del silenzio che circondava le teorie costruttiviste. Il “socialismo della visione” non ebbe fortuna critica nella Francia del ritorno all’ordine, nonostante la letteratura sull’argomento abbia sottolineato come la posizione ideologica di Anton Pevsner e Naum (noto come Gabo) si fosse inserita a Parigi come una sorta di “compromesso” tra il produttivismo tatliniano e un formalismo che conservava molti punti di contatto con il tessuto tradizionale dell’arte francese²⁶⁰.

Waldemar George, nella prefazione del catalogo della mostra di Gabo e Pevsner alla Galerie Percier nel 1924, sottolineava come merito la riflessione dei due artisti sui “problemi specifici della forma”, diversamente dai concetti di utilità dell’arte che animarono le ragioni del produttivismo russo:

Certaines artistes russes ont nié la raison d’être de l’art. ils lui contestaient toute valeur émotive. Matérialisme marxiste aux volontés d’extraire des formes utilitaires conçues par l’ingénieur les éléments d’une beauté nouvelle? Quelques-uns des sculpteurs et peintres, groupés sous le vocable de constructivistes, refusèrent de créer des œuvres sans but déterminé et proclamèrent hautement que l’art de notre temps trouvait son expressions complète dans les locomotives, les hangars d’aviation et les appareils radiotélégraphiques. C’est contre cet esprit que réagissent MM Gabo et Pevsner. Ces artistes travaillent dans leur domaine. S’il ont su découvrir des éléments

²⁵⁸ Commentando la Kunstverein a Francoforte, Zervos si sorprende della presenza di Picasso assieme ai pittori astratti tedeschi: “Et sa belle matière? Il faut croire que cette école “abstraite” a perdu complètement la sensibilité optique, à force d’abstraction”. C. Zervos, *Les expositions à Paris et ailleurs*, «Cahiers d’art. Spéciale Feuilles volantes», n. 2, febbraio 1927, p. 7.

²⁵⁹ “L’œuvre de Mondrian semble faire table rase des éléments les plus constructifs de la peinture qu’il rende exclusivement la servante de l’architecture ; une servante qui renonce à toute sa personnalité. La peinture d’après l’œuvre de Mondrian se réduit au rôle de décoration”. C. Zervos, *La chronique des expositions, Piet Mondrian, Galerie Jeanne Bucher*, «Cahiers d’art», n. 2, 1928, p.40.

²⁶⁰ Sul tema si rimanda a Stephen Bann (a cura di), *The Tradition of Constructivism*, New York, Viking Press, 1974. Una riflessione sull’apoliticità della posizione dei Pevsner ebbe riscontro anche nella critica d’arte italiana. Si veda Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1966.

purement esthétiques dans tells constructions mécaniques modernes, ils n'ont point renoncé à faire une œuvre personnelle et désintéressée. Ils n'ont pas davantage initié, comme tells de nos compatriotes, les aspects extérieurs des machines. Leur effort a porté sur des problèmes spécifiques de la forme²⁶¹.

I due Pevsner nel *Manifesto del Realismo* del 1920 si dicevano infatti costruttivisti sul piano formale: non accettavano che le loro opere fossero a servizio di una qualsiasi funzione pratica e politica²⁶². Se l'influenza della “scuola” di Mondrian era riconosciuta dalla critica per la portata che ebbe sulla formazione di molti giovani pittori francesi – Jean Hélion e Jean Gorin ne furono rappresentanti su Abstraction-Création, ad esempio²⁶³ – l'ascendente dei fratelli Pevsner fu meno identificabile: i critici dei «Cahiers d'art» associavano infatti il costruttivismo principalmente alle sue applicazioni grafiche e teatrali, anche se l'opera dei due russi a Parigi fu esemplare per gli artisti che cominciarono, sul loro esempio, ad avvalersi di nuovi materiali (plexiglass, alluminio) ottenendone mediante trasparenze e illusioni ottiche, effetti spaziali e tridimensionali, come Moholy-Nagy, ad esempio²⁶⁴.

Lo “stile” della scuola di Mondrian, invece, era di più facile identificazione: inquadrato nella cornice delle ricerche post-cubiste come “conseguenza estrema”²⁶⁵, i critici sottolineavano il problema della formazione attraverso il modello dell'esecuzione “esatta e impeccabile” per le giovani generazioni di pittori. Scriveva Zervos nella recensione della prima mostra personale di Vordemberge-Gildewart alla Galerie Povolozky curata da Michel Seuphor nel 1929:

²⁶¹ Waldemar George, Gabo et Pevsner, Catalogo della mostra, Galerie Percier, 19 giugno al 5 luglio 1924, Fonds Percier, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

²⁶² S. Bann, *The Tradition of Constructivism*, op. cit.

²⁶³ Sulla diffusione del neoplasticismo negli anni Trenta si rimanda a K. Frampton, *De Stijl. The evolution and Dissolution of Neoplasticism: 1917-1931*, in *Concepts of Modern Art*, ed. Nikos Stangos, London, 1985.

²⁶⁴ Si rimanda al catalogo della mostra *Paris-Moscou 1900-1930*, a cura di P. Hultern, Centre Pompidou, Parigi, 1979.

²⁶⁵ “Le Neoplasticisme c'est le cubisme poussé à ses conséquences extrêmes”. C. Zervos, *La chronique des expositions*, «Cahiers d'art», anno I, n. 1, 1926, p. 16.

J'ai soutenu l'effort de Mondrian et du groupe Stijl, j'ai applaudi à la création de la salle d'art abstrait au Musée de Hanovre pour me permettre de répondre amicalement à la préface consacrée par M. Seuphor à l'œuvre du jeune peintre allemand Vordemberge-Gildewart. Il-y-a trois ans j'avais reconnu l'utilité du néoplasticisme des peintre néerlandais, et j'avais reconnu comme M. Seuphor leurs qualités "d'équilibre, de rapport, de relativité des proportions et des valeurs réciproques". Mais je considérais que "la tendance à la clarté, et à la simplicité, l'emploi de la ligne directe, la recherche de qualité et d'intensité dans la matière, l'exécution exacte et impeccable, l'approximation infinitésimale de la vérité mathématique ou géométrique" devaient servir de moyens et non de fins. Le néoplasticisme hollandais, malgré les remarquables qualités d'un Mondrian, comme le néoplasticisme allemand se sont engagés dans une impasse. Il-y-a des éléments mystérieux dans l'âme qui dépassent la structure et qui nous délivrent des situations les plus dangereuses.²⁶⁶

La riflessione sulle tendenze abbracciate dalla nuova leva di pittori attivi a Parigi fu oggetto di un'indagine nei «Cahiers d'art»: nel 1930 la rivista pubblicò diversi articoli a firma di Tériade raccolti con il titolo *Documentaire sur la jeune peinture*²⁶⁷.

Secondo il critico greco, influenzato dal pensiero di Bergson dell'*évolution créatrice*²⁶⁸, il "grande pericolo" dell'arte contemporanea, ormai assestata sui parametri dello stile post-

²⁶⁶ C. Zervos, *Oeuvres de Vordemberge-Gildewart*, «Cahiers d'art», anno IV, n. 1, 1929, p. 121.

²⁶⁷ Tériade, *Documentaire sur la jeune peinture, Conséquences du Cubisme, Part III*, «Cahiers d'Art», Anno V, n. 1, 1930.

²⁶⁸ Sull'argomento si rimanda a Chara Kolokytha, *La critique d'art dans l'entre deux guerres: Le cas de Tériade et Christian Zervos* in F. G. Theuriau (a cura di), *L'Evolution de la démarche critique dans le monde culturel*, Vaillant Edition, Parigi, 2015, pp. 81-90. L'autore del concetto di *élan vital*, la cui descrizione di un mondo in continuo flusso è diventata virtualmente sinonimo di esperienza di modernità per gli artisti che guardavano alla cultura occidentale, era lo stesso che nel 1915 indicava nell'attenzione all'agricoltura l'antidoto alla "barbarie scientifique" tedesca, che all'epoca si riferiva all'industria militare e delle ragioni capitalistiche insite alla politica espansionistica, ma al tempo stesso, più largamente, coinvolgeva anche una questione etica e filosofica che contrapponeva uomo e macchina. "Barbarie scientifique, barbarie systématique [...] A travers tout l'histoire que nous venons de raconter il y a une résonance continue de militarisme et d'industrialisme, de machinisme et de mécanisme, de bas matérialisme moral. [...] Qu'advient-il [à l'humanité] si quelques artifice diabolique lui faisait produire, au lieu d'une spiritualisation de la matière, la mécanisation de l'esprit?". H. Bergson, *Le Chatiment: le Jugement des penseurs sur l'Allemagne militarisé; quelques documents, parmi*

cubista, risiedeva nell'incapacità dei giovani artisti di inventare nuove forme: la "jeunesse" dell'opera, per Tériade, non era questione anagrafica ma si identificava come capacità di rinnovamento formale dell'artista e Picasso, con la sua destrezza nel passare dal cubismo al classicismo, ne era l'esempio vivente²⁶⁹.

Il concetto di evoluzione formale e l'apprezzamento dell'arte intesa come espressione della vita proposto da Tériade, cartina di tornasole del clima culturale dell'epoca animato per un decennio dal dibattito sul "declino dell'occidente"²⁷⁰, non poteva che trovare nelle tendenze figlie dell'"età della macchina" – costruttivismo, neoplasticismo e purismo, in particolare – un contraltare²⁷¹.

beaucoup d'autres pour l'édification de la conscience moderne, Parigi, 1915, p. 14-15, 20 – 22. Il suo libro più celebre, *Les deux sorces de la morale et de la religion* fu pubblicato in prima edizione nel 1932 e alla fine dello stesso anno era alla sua undicesima ristampa. Sull'argomento si rimanda al volume di Romy Golan, *Modernity and Nostalgia*, Yale University Press, New Haven and London, 1995, pp. 85-89.

²⁶⁹ Si riporta, a titolo d'esempio, un passaggio del *Documentaire*: "Un homme comme Picasso a dormi souvent et pour cela il s'est souvent réveillé dans la fraîcheur de ses forces. Le peintre n'a pas un but qu'il fixe jusqu'à l'aveuglement. [...] La vie, elle aussi, change tous les jours d'idées pour les blanchir et les retrouver plus fraîches et plus Nouvelles. Ainsi le peintre ne garde pas ses préoccupations jusqu'à l'épuisement. Il les "change" pour les garder longtemps et demeurer toujours le même". Tériade, *Documentaire sur la jeune peinture, Conséquences du Cubisme, Part III*, «Cahiers d'Art», op. cit., p. 20.

²⁷⁰ L'ampio dibattito sul declino dell'Occidente cresciuto dopo la pubblicazione dell'omonimo libro di Oswald Spengler nel 1918, a cui seguì il ritorno all'ordine, influì sul pensiero di molti artisti e intellettuali per tutte le posizioni che riconducevano a un immaginario anti-meccanicistico e neoumanista dove si contrapponeva la Germania industriale al racconto di una Francia agricola. Durante il periodo post-depressione economica proliferarono pubblicazioni di volumi dai toni apocalittico-profetici che giocarono un ruolo di primo piano anche nella nuova concezione "umanista" dell'opera proposta da diversi pittori cubisti tra i quali Albert Gleizes, il quale argomentò la sua posizione nei diversi numeri di «Abstraction Création Art Non Figuratif». Si rimanda al capitolo IV.6. La posizione di Albert Gleizes nella prospettiva di un "rétour à l'homme".

²⁷¹ "La peinture de précision confondent l'amour de l'objet moderne avec l'essence même de la peinture, en souhaitant l'avènement de la "peinture-objet". [...] Comme art créateur, [la peinture] doit justement réagir contre l'emprise mécanique de notre ère". Tériade, *Documentaire sur la jeune peinture*, «Cahiers d'Art», op. cit., p.20.

La difesa dell'Occidente coincideva con la difesa della tradizione francese contro le emigrazioni dalla Germania²⁷² attraverso argomenti sintetizzati in molti articoli dai titoli lapalissiani - *Avons-nous encore un art français?* (1930)²⁷³, ad esempio - apparsi nelle riviste «L'Art vivant» e «L'Amour de l'Art».

Nel marzo 1931 venne organizzata la mostra *Défense de l'Occident* alla Galerie Louis Manteau di Bruxelles, occasione nella quale esponevano pittori figurativi finora non studiati dalla critica²⁷⁴. Nel catalogo dell'esposizione Paul Fierens e Waldemar George ritrovavano l'identità del pensiero occidentale nella coscienza “umanista” che si esprimeva in pittura attraverso soggetti tradizionali – paesaggi, nudi, ritratti – come antidoto all'universo dell'oggetto²⁷⁵.

²⁷² Sull'argomento si rimanda a Jean-Michel Palmier, *Weimar en exil: le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux États-Unis*, Éd. Payot, Parigi, 1990. Il lavoro più approfondito sull'argomento è la tesi di dottorato di Marie Gispert, «*L'Allemagne n'a pas de peintres*»: diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre deux guerres, 1918-1939, Thèse de doctorat, Université de Paris I Panthéon Sorbonne, 2006.

²⁷³ “Un caractère national correspondant aux particularités ethniques, telluriques de chacun. Nous subissons au contraire, la pression d'une invasion étrangère sans passé artistique, sans esthétique et, à vrai dire purement barbare, venue aussi bien de l'Afrique que de l'Asie. C'est quelque chose de nouveau”. George Rivière, *Avons-nous encore un art français?*, «L'Art vivant», 15 ottobre 1930, pp. 721-2. Elie Faure, *L'Agonie de la peinture française*, «L'Amour de l'art», giugno 1931, pp. 231-8.

²⁷⁴ Esponevano Christian Bérard, Eugène Berman, Hosiasson, Léonide, Tchélitchew, Léon Zack. Il volantino della mostra è conservato nel fondo della Galerie Percier presso la Bibliothèque Kandinsky. Mentre gli studi sul mercato delle avanguardie, come abbiamo visto nel primo capitolo, hanno ricevuto nuovo slancio, finora non è stata studiata l'attività di gallerie minori che operavano in centri alternativi a Parigi e alimentavano un mercato locale attento ai dibattiti culturali più *à la page*, come nel caso della Galerie Louis Manteau di Bruxelles.

²⁷⁵ Scriveva Paul Fierens : “La figure géométrique vous a-t-elle jamais ému plus que, dans un miroir, la votre? [...] Il a fallu que la peinture se mécanisât, que l'intelligence se desséchât”. Waldemar George inneggiando alla coscienza umanista, chiosava: “Nous opposons une forme d'expression pittoresque, fondée sur les constantes de l'art occidental [...] Le paysage sera une communion de l'homme avec la mère-nature. Le nu sera un microcosme. Le portrait sera une action de la vie individuelle”. *Défense de l'Occident*, catalogo della mostra, 28 marzo-16 aprile 1931, Galerie Louis Manteau, Bruxelles, Fonds Percier, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

In questo contesto, Tériade introdusse l'espressione "races artistiques" per classificare gli artisti contemporanei: ciascuna di queste "razze" aveva un'identità etnica che si sviluppava attraverso la dialettica tra l'educazione parigina e l'interazione con altre "razze"²⁷⁶. Si spiega in questi termini la lettura critica che i «Cahiers d'Art» dedicarono all'opera di Fernand Léger come artista che sintetizzava i principi della "razza" francese e di quella nordica, del classicismo da una parte e della "pittura a tendenza architettonica" del "Nord" europeo (Germania e Olanda) dall'altra²⁷⁷.

Per Tériade i movimenti "stranieri" i cui maestri avevano fatto scuola a Parigi, avevano portato a una "degenerazione" della lezione cubista. La ragione principale risiedeva nel fatto che la loro pittura fosse nata come corollario di una "funzione": decorativa per l'architettura, nel caso del neoplasticismo; tecnica per le arti sceniche, se si parlava di costruttivismo. Nel *Documentaire* del 1930 il critico argomentava la sua tesi, sostenendo che con l'affermazione di uno stile decorativo di successo dopo l'*Expo* del 1925, il senso della ricerca di artisti neoplastici e costruttivisti fosse oramai venuta meno²⁷⁸.

²⁷⁶ Chara Kolokytha, *La critique d'art dans l'entre deux guerres: Le cas de Tériade et Christian Zervos*, *op. cit.*, p. 82.

²⁷⁷ "Le groupe néerlandais De Stijl a fait de la peinture, comme diraient les scholastiques, la servante de l'architecture. La couleur est fonction de l'architecture [...] d'autre part, le mouvement constructiviste, très développé en Allemagne et en Russie, accuse nettement les relations de la peinture et de l'architecture. Fernand Léger est devenu en quelque sorte le foyer où les peintres à tendances architecturales venaient se renseigner". C. Zervos, *Les expositions à Paris et ailleurs*, «Cahiers d'Art», n. 2, febbraio 1927, p. 6. Tériade presenta Léger come "l'homme du Nord" che concilia la "réalité nordique" con "l'esprit méditerranéen du cubisme": "L'influence de Léger est considérable chez les artistes du Nord. C'est par lui que ces derniers se sont intéressés au cubisme". Tériade, *Documentaire sur la jeune peinture. Part II, L'avènement classique du Cubisme*, «Cahiers d'Art», n. 10, 1929, p. 453.

²⁷⁸ "Selon l'état d'esprit qui y régnait ou selon les besoins artistiques qui s'y manifestaient, le cubisme subit, de pays en pays, les directives de l'ambiance et dégénéra en des tendances qui n'avaient souvent rien de commun avec son véritable esprit. En Hollande ce fut le néoplasticisme, peinture strictement décorative, réduite au minimum et « fonction » de l'architecture, de l'architecture moderne triomphante en ce pays. En Russie ce fut d'abord avec l'impulsion de peintre Malevitch, le suprématisme, tendance abstraite, purement géométrique, qui respectait encore le plan cubiste mais qui finit bientôt par céder la place au constructivisme de Lissitzky, recherche de l'espace par des constructions linéaires. Le constructivisme aida beaucoup l'effort scénique tenté par le théâtre russe avec le succès que l'on sait. Tous ces mouvements cessèrent d'exister, tout au moins dans

Nell'articolo in oggetto, venivano riprodotte opere di Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo, Vordemberge Gildewart, Baumeister, Malevich, Lissitsky, tutti artisti che avrebbero partecipato attivamente ad Abstraction-Création oppure che erano stati nominati, nell'editoriale del primo numero della rivista dell'associazione come "assenze giustificate", nel caso dei pittori russi. **(figura 24)**

Tériade identificava El Lissitsky come il rappresentante principale del costruttivismo: il successo ottenuto dal Padiglione Sovietico nell'Exposition Internationale di Colonia PRESSA del 1928, che vide l'importante regia dell'artista, assieme allo spazio dedicatogli nella sala del *Cabinet abstrait* di Hannover, ne rappresentò l'assunzione a padre del movimento sui «Cahiers d'Art»²⁷⁹.

L'eredità dei principi del neoplasticismo e del costruttivismo, in un orizzonte che teneva conto dell'architettura come arte guida del modernismo, era stata presentata in alcuni articoli pubblicati su «Cercle et Carré». Seuphor aveva intitolato il suo editoriale significativamente *Pour la défense d'une architecture*, dove l'architettura era intesa sia come traslato concettuale ed ideale attorno cui sviluppare riflessioni teoriche sul principio della costruzione dell'opera plastica, sia come argomento che era necessario rielaborare tenendo conto dell'eredità di costruttivismo, neoplasticismo, purismo e della scuola Bauhaus²⁸⁰.

I pretesti di biasimo all'arte astratta avanzati da Tériade, nei torni e ritorni storici, riprendevano il cavallo di battaglia delle contestazioni rivolte al fauvismo nel primo decennio del secolo: il critico greco affermava, infatti, che l'arte contemporanea si trovasse ad affrontare un novello "1905". Facendo espressamente riferimento alle posizioni di inizio secolo espresse da Charles Morice sul «Mercure de France», quando nell'anno dei *fauve* Morice descriveva gli sviluppi della giovane pittura in termini di crisi e decadenza, di scuole e di decorativismo²⁸¹, Tériade annunciava l'anno 1930 come la fine dell'età d'oro della

la peinture, dès 1925". E. Tériade, *Documentaire sur la jeune peinture, III. Conséquences du cubisme*, «Cahiers d'art», n. I, 1930, p. 22.

²⁷⁹ *Cabinet abstrait*, «Cahiers d'art», nn. 4-5, 1927, pp. 119-124.

²⁸⁰ Si veda D. Amico, 2015-2016, *op. cit.* pp. 104-114.

²⁸¹ Il critico si riferisce all'articolo di Charles Morice *Sur les tendances actuelles des arts plastiques* apparso sul «Mercure de France», inizio di un'inchiesta uscita in più numeri. Morice descriveva la situazione in questi termini: "Décadence de l'impressionnisme; un cézannisme encore de surface. Art nouveau ; esprit décadent ; symbolisme ; peinture littéraire ou décorative ; érotisme de Rops ; rêves de Redon ; déliquescentes

pittura intepretata dallo “spirito classico” del cubismo e l’inizio di una crisi causata dallo “spirito decorativo” delle scuole artistiche²⁸².

In generale i critici dei «Cahiers d’art» avevano sviluppato negli anni Venti un gusto che apprezzava il bilanciamento tra sensibilità pittorica e concezione intellettuale dell’opera, conseguenza del dibattito sul cubismo che si era incentrato attorno alla doppia opposizione tra ragione e sentimento, tra valori formali “puri” e legame con la natura. Il principale problema riguardava la trasformazione del soggetto del dipinto nell’opera in sé, operazione che negava le qualità materiali della pittura: “Accepter le postulat cubiste” – scriveva Louis Vauxcelles nel 1922 – “c’est nier la peinture, laquelle doit fatalement prendre l’objectif comme point de départ de toute synthèse – c’est courir au néant, à l’abstrait”²⁸³. Scriveva ancora nel 1927 Maurice Raynal descivendo l’opera di Alber Gleizes: “Il est bien téméraire de décréter que nos vérités raisonnables doivent hiératiquement prendre le pas sur nos vérités sensibles”²⁸⁴.

de Whistler ; Rose-Croix ; nostalgie extrême-orientale ; exotisme de Gauguin ; Maurice Denis [...] les poètes avaient fait mainmise sur le peintres”. C. Morice, *Sur les tendances actuelles des arts plastiques*, «Mercure de France», 1 agosto 1905.

²⁸² “Confusion. Fin d’une brillante époque de peinture qui connut l’apogée de l’esprit de recherches, celle de l’esprit classique, celle de l’ordre constructeur et qui fit s’épanouir ce grand mouvement désintéressé, exceptionnel, le Cubisme. Conséquences actuelles : esprit décoratif. La surenchère ayant vidé de l’art de son contenu, la peinture de son germe, de sa réalité. Envahissement littéraire ; préciosité décadente ; théories, écoles ; sous-écoles, sur écoles; crise”. Tériade, *Documentaire sur la jeune peinture. Part II, L’avènement classique du Cubisme*, «Cahiers d’art», n. 10, 1929, p. 448.

²⁸³ L. Vauxcelles, *Histoire general de l’art francais*, vol I, 1922, pp. 169-172 citato in Malcom Gee, *Dealers*, op. cit. p. 145. Sul contesto critico negli anni di nascita e diffusione del cubismo si rimanda a Christopher Green, *Cubism and its enemies: modern movements and reaction in French art, 1916-1928*, Yale University press, New Haven and London, 1987.

²⁸⁴ M. Raynal, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, ed. Montaigne, Paris, 1927, pp. 13-18. Nello stesso volume il critico scriveva del neoplasticismo: “Enchérissant encore sur le Purisme, la formule de « Style» venue de Pays-Bas, étriquée davantage une conception assez conforme au gout de netteté lumineuse qui fleurit en Hollande. L’abstraction est poussée au point que toute du sujet est abolie. L’émotion doit être suggérée suivant un style obtenu par l’assemblage d’éléments colories qui donnent un peu l’illusion de vitraux exclusivement composes de formes géométriques. Theo van Doesburg, Piet Mondrian, van der Leek, Huzar, van Tongerlo sont les protagonistes de ce mouvement qui s’avère surtout, du moins pour nous Français,

Nel *Documentaire* del 1930 Tériade associava la produzione di Herbin e Gleizes a una deriva formalista verso un “objectivisme absolue”:

[Gleizes] s’obstina dans ses recherches abstraites du début. [...] Herbin et quelques autres peintres obéissent sans doute à des préoccupations identiques, évoluent à travers des variations multiples jusqu’à cet objectivisme absolu qui caractérise leurs dernières productions. Cet objectivisme préconise l’exécution précise, presque mécanique des éléments interchangeables d’une composition. Résultat: un très haut rendement décoratif à la place d’une profonde vitalité plastique. [...] A l’encontre des exagérations formalistes, due à la surenchère et qui provoquent la naissance de ces “non-lieux” picturaux.²⁸⁵

Il perseverare delle critiche alle teorie geometriche del cubismo spiega perché non solo il neoplasticismo e il costruttivismo, per le ragioni illustrate, ma anche l’opera di Auguste Herbin e di Albert Gleizes, il principale esegista della scientificità cubista²⁸⁶, fossero oggetto di contestazione sulla rivista di Zervos. Queste note contribuiscono ad argomentare le ragioni che portarono i due artisti anagraficamente più anziani nella piattaforma di Abstraction-Création ad aderire alla stessa, utilizzando i numeri della rivista e l’attività associativa per consolidare la personale rete di rapporti nel sistema dell’arte parigino e dichiarare la capacità di rinnovamento delle loro ricerche²⁸⁷.

comme une charmante curiosité décorative, faute d’un contact, si léger fut-il, avec la réalité sensible”. *Ivi*, p. 34.

²⁸⁵ Tériade, *Documentaire, Part III, op. cit.* p. 20.

²⁸⁶ Per l’attività di teorico del cubismo di Gleizes con particolare riferimento all’esegesi del celebre testo *Du Cubisme* scritto con Metzinger nel 1912 si rimanda a Peter Brook, *Albert Gleizes. For and against XX Century*, op. cit., pp. 30-36.

²⁸⁷ Gleizes pubblicò su «Abstraction-Création Art Non Figuratif» alcuni articoli che ricollocavano la sua ricerca in un diverso orizzonte teorico, legato ai valori artigianali dell’opera. Al tempo stesso anche Auguste Herbin, proprio sulle pagine del bollettino associativo, proponeva l’idea della linea curva come espressione del significato vitalistico dell’arte, cercando di fornire un nuovo orizzonte critico alle sue opere che venivano tacciate di essere una deriva del “design” sia dai colleghi astratti sia dai surrealisti. Sull’argomento si rimanda al paragrafo II.4 e II.5 della presente trattazione.

È possibile ipotizzare che l'ampia compagine che sarebbe andata a costituire il nucleo direttivo del numero-questionario dell'associazione, con la presenza di figure-ponte con il surrealismo come Arp e Séligmann, si fosse riunita per rispondere a un'esigenza da parte dei gruppi astratti di dimostrare - *in primis* alla critica più attenta alle avanguardie - che anche l'astrattismo fosse in evoluzione, alla ricerca della sua "jeunesse".

II.2. L'arte astratta ha soppresso l'emozione. Le dichiarazioni degli artisti astratti nelle polemiche di inizio anni Trenta

Nel 1929 Maurice Raynal e Tériade promossero l'inchiesta de «L'Intransigeant» sul neoromanticismo nell'arte attraverso l'analisi dei rapporti intercorrenti fra due date, il 1830 e il 1930²⁸⁸. In questa sede Kandinsky evocò il surrealismo sottolineandone la ricerca di un "rapporto con la natura"²⁸⁹, tema che ebbe una centralità nella produzione artistica del suo soggiorno parigino. L'affermazione si contestualizzava all'interno di una generale rilettura dell'opera dell'artista russo in chiave non geometrica: nel 1929 Will Grohmann scriveva su i «Cahiers d'art» che la pittura di Kandinsky non aveva origine da un processo intellettuale²⁹⁰: sottolineando il legame tra contenuto spirituale e forma all'opera, fondativo del discorso teorico dell'artista russo. Grohmann, per evitare una strumentalizzazione della ricerca di Kandinsky affiliandola ai movimenti contemporanei, distingueva il principio della "necessità interiore" dell'artista con l'espressione automatica dei surrealisti e analogamente distingueva l'utilizzo dei termini "irrazionale" o "non razionale" da quello di "incoscio"²⁹¹. Tuttavia l'opera del pittore russo divenne un pretesto per radicalizzare esplicitamente la polemica

²⁸⁸ *Enquête 1830-1930*, «L'Intransigeant», 2 dicembre 1929, pp. 5-10.

²⁸⁹ "Nel cubismo e nella pittura "pura" e astratta io vedo un primo tentativo di convogliare due nemici – la forma classica e la forma romantica – verso un unico intento [...] Il surrealismo cerca di instaurare un nuovo rapporto con la natura; forse i surrealisti considerano fredde le forme astratte... sembrerebbero preferire una linea più romantica". Si riporta la traduzione della risposta all'inchiesta pubblicata in Kandinsky, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano, 1973, p. 215.

²⁹⁰ "Son art ne vient pas de l'intellect [...] ce qui importe pour lui, c'est la nécessité intérieure et la possibilité d'atteindre l'âme humaine". W. Grohmann, *Wassily Kandinsky*, «Cahiers d'art», 1929, n. 7, p. 323.

²⁹¹ Sul rapporto tra Grohmann e Kandinsky si rimanda a C. Drouet, *Kandinsky a Parigi*, op. cit., p. 60.

contro il neoplasticismo e il costruttivismo: Waldemar George nel 1930 leggeva l'opera del padre dell'astrattismo in opposizione allo "style purement technologique des Hollandais Mondrian et Van Doesburg"²⁹², inquadrando l'opera dell'artista nell'ambito del "vitalismo" promosso sulla rivista «Formes»²⁹³ e allo stesso modo Tériade nel *Documentaire* del 1930 includeva l'opera di Kandinsky assieme ai surrealisti nell'ambito del "ritorno all'istinto nell'arte" che rispondeva a un "besoin dynamique et anti constructif"²⁹⁴.

Tuttavia, anche il gruppo di Breton, prima della sua grande espansione grazie alle mostre internazionali²⁹⁵, fu coinvolto nella critica riservata ai gruppi stranieri: Maurice Raynal nel 1927 affermava che, nato da "anciens dadaïstes", il surrealismo era "un mouvement du mode plus allemand que français, plus littéraire que plastique, à cause surtout d'une influence pathologique qui ne correspond pas aux tendances de l'art de chez nous"²⁹⁶. Tériade nel *Documentaire sur la jeune peinture* parlava del Surrealismo come "reazione" al "niente assoluto" dell'accademismo post-cubista, criticando al tempo stesso la tendenza "illustrativa" della pittura del movimento²⁹⁷. Il surrealismo aveva introdotto un elemento alieno alla

²⁹² "Y a-t-il un art abstrait? Vassily Kandinsky a la réputation, peut-être injustifiée, d'en être le promoteur. Or, Kandinsky est certainement le peintre le plus concret qui soit. Son art est fondé sur des analogies, sur des « correspondances », comme écrivait Baudelaire. Le peintre tire parti des vertus symboliques des lignes et des couleurs. Aussi se pas- se-t-il de la figuration. Son style le place aux antipodes du style purement technologique des Hollandais Mondrian et Van Doesburg. C'est une musique, un envoûtement, un art de rapports harmonieux". Waldemar George, *L'art à Paris*, «Formes», n. 5, Maggio 1930, p. 18.

²⁹³ "L'art est une expression et une nécessité de la vie affective, et sur ce plan neuf, jusqu'ici inconnu par une orgueilleuse prétention à la raison exclusive, l'homme, être de passion et d'instinct au moins autant que de logique et de volonté, a découvert les plus puissants facteurs de son élan vital". Dr. Allendy, *Nouveaux problèmes concernant la création artistique*, «Formes», n.I, dicembre 1929, p.25.

²⁹⁴ Tériade, *Documentaire sur la jeune peinture, La réaction littéraire, Part IV*, «Cahiers d'Art», n. 2, 1930, p. 69.

²⁹⁵ Sulla fortuna critica del surrealismo negli anni delle mostre internazionali si rimanda a Joyeux-Prunel, *op. cit.*, pp. 235-45.

²⁹⁶ M. Raynal, *La peinture de 1906 à nos jours*, *op. cit.*, p. 170.

²⁹⁷ "En réponse à ce grand besoin d'expansion sentimentale [...] une réaction dirigée bien plus par des littérateurs que par des peintres prétendit revenir à l'expression élémentaire de l'instinct et retrouver dans cette région subconsciente la poésie de l'homme [...] cet effort d'ordre plus scientifique et même pathologique qu'artistique allait à l'encontre de son propre but [...] Le Surréalisme, mouvement, en peinture tout au moins, par excellence anti spontané [...] fait d'élans calculés, de déductions scientifiques, de ces connaissances

dialettica critica interna al giornale di Zervos tra ragione e sentimento: gli artisti legati al movimento erano figurativi ma contro la rappresentazione della natura, avevano un *background* teorico ma non erano interessati ai valori plastici. Il risultato fu che i critici, adottando in questo caso un diverso punto di vista modernista, accusarono inizialmente il movimento di utilizzare una tecnica *demodé*, avulsa dalle questioni della plastica moderna²⁹⁸. Se da una parte astrattismo e surrealismo erano stati accumulati, a metà anni Venti, dalla generica visione negativa che i giornalisti avevano delle avanguardie perché per definizione antipatriottiche e anti-tradizionali, dall'altra parte il carattere letterario che aveva contraddistinto sin dalla nascita il movimento di Breton ed il suo successo²⁹⁹ si trasferì nelle critiche alle arti visive portando di conseguenza alcuni artisti a condividere le posizioni ambivalenti della critica, come nel caso del citato articolo di Arp apparso su «L'art contemporain»³⁰⁰. Inoltre, l'interesse collezionistico per Dalì aveva portato a identificare il surrealismo pittorico con lo stile dell'artista spagnolo³⁰¹: “pompiérisme international”, commentava icasticamente Michel Seuphor, una delle voci più critiche sull'argomento³⁰². Una svolta avvenne tra il 1930 e il 1932, anno nel quale, come è stato ricordato, Picasso si avvicinò al movimento di Breton; nel 1933 Tériade fondò con Albert Skira la rivista «Minotaure» e da quel momento anche Zervos accettò gli aspetti poetici del movimento surrealista, interpretandoli nella consueta cornice di “retour à l'instinct”³⁰³. La fortuna critica

particulièrement encombrantes et redoutées des bon peintres, fut sans doute un violent malentendu du littérateurs [...] ce mouvement d'instigation littéraire devait entraîner quelques jeunes venus à ce moment de crise, hantés par leur besoin immédiat de confidence sentimentales, fatigues d'autre part de recherches strictement plastiques, ces dernières tombées alors dans le marasme décoratif et le néant académique [...] mais désirerait-on vraiment *illustrer* à tout prix les découvertes freudiennes?”. Tériade, *La réaction littéraire, Part IV*, n. 2, 1930, pp. 69 – 70. Il corsivo è nel testo originale.

²⁹⁸ M. Gee, *Dealers, critics and collectors*, op. cit. p. 90.

²⁹⁹ Sull'argomento si rimanda al recente articolo di Paul Aron, *Les débuts du surréalisme français: reconnaissance littéraire et reconnaissance médiatique*, «Carnets», 2017.

³⁰⁰ Rif. nota 160, p. 57.

³⁰¹ Si veda Jouex-Prunel, op. cit., pp. 324-325.

³⁰² L'espressione è nella citazione in nota 6, p. 4.

³⁰³ La rivalutazione della pittura surrealista nella seconda metà degli anni Trenta da parte di Zervos si collocava nella generale convinzione che il ritorno all'istinto avrebbe contribuito all'emancipazione dell'arte sull'esempio di quella preistorica che per il critico costituiva il “point zéro”: il massimo grado di “plastica pura”.

del surrealismo fu legata alla sua capacità di emanciparsi dallo stile figurativo presentando diverse ricerche estetiche, ma fu soprattutto l'avvicinamento di Picasso a connotare il movimento in direzione più artistica che letteraria³⁰⁴. Il contesto critico spiega la ragione per la quale, nel questionario proposto da Abstraction-Création, la redazione diede spazio alle fonti di espressione “alogiche”³⁰⁵ dell’astrattismo: la direzione dell’associazione dimostrava la sua attenzione alle posizioni della critica, elaborandone i contenuti attraverso la propria piattaforma.

II.3. L’inchiesta sull’arte astratta del 1931: persistenze e discontinuità attorno Abstraction-Création

Nel gennaio del 1931 i «Cahiers d’Art» pubblicarono un’inchiesta strutturata attraverso un elenco di accuse rivolte all’arte astratta: le si imputava di essere cerebrale e decorativa – buona tutt’al più per una composizione di grafica pubblicitaria – di aver sostituito il carattere “emotivo” dell’opera con uno stile geometrico, infine di aver ridotto l’arte ad un puro gioco formale e di averne quindi soppresso ogni possibilità di sviluppo:

Il surrealismo poteva quindi contribuire alla liberazione della pittura da tutte le convenzioni e alla creazione di una lingua pittorica internazionale. Si rimanda all’articolo di Chara Kolokytha, *op. cit.*, p. 87-89.

³⁰⁴ Lo sforzo teorico più unitario del gruppo surrealista dalla sua fondazione al riconoscimento internazionale fu di presentare un’ampio spettro di soluzioni estetiche: automatismo (Masson), organicità delle figure (Mirò), soggetti erotici e perversi e immagini ultra-realiste (Dali), oggetti di tipo dadaista. Sull’argomento si rimanda a Beatrice-Joyeux-Prunel, *op. cit.* e la bibliografia relativa.

³⁰⁵ L’espressione “alogico” è di Kandinsky. Il 10 maggio 1937 il pittore russo scriveva a André Dézairrois, il quale stava lavorando alla mostra sull’arte indipendente che si sarebbe tenuta al Musée Jeu de Paume: “Ho l’impressione di non aver visto nel suo elenco i Dada, eppure i Dada sono stati senza dubbio alcuno il punto di partenza del surrealismo. Essi infatti, forse senza rendersene conto, hanno controbattuto il “logico” sostituendolo con l’“alogico”. E per la storia dell’arte questo è un fatto di estrema importanza dal momento che l’arte non è mai stata “logica” e che le leggi che ne costituiscono le fondamenta sono il più delle volte molto diverse da quelle della matematica. A mio parere i dadaisti più importanti sono stati Arp e Duchamp, mentre il teorico del movimento è stato Hugo Ball. Arp, poi, dovrebbe essere classificato come scultore concreto”. Kandinsky, *Tutti gli scritti*, *op. cit.*, p. 262.

La Rédaction de « Cahiers d'art » a prié les chefs du mouvement d'art abstrait, de présenter à ses lecteurs la défense de cet art accusé :

- 1- d'être cérébral à l'excès et par conséquent de se trouver en contradiction avec la nature même de l'art véritable qui serait d'ordre essentiellement sensuel et émotif ;
- 2- d'avoir remplacé l'émotion par un exercice plus ou moins adroit et subtil, mais toujours objectif, de tons purs et de dessins géométriques ;
- 3- d'avoir restreint les possibilités qui s'offraient à la peinture et à la sculpture, au point de réduire l'œuvre d'art à un simple jeu de couleurs et de formes purement ornementales qui conviendraient tout au plus à un catalogue de publicité ;
- 4- d'avoir ainsi engagé l'art dans une impasse et d'avoir supprimé toutes les possibilités d'évolution et de développement³⁰⁶.

L'inchiesta, nota dalla storiografia sull'argomento, è ripresa in questa sede per argomentare le posizioni degli artisti "rappresentanti" dell'astrattismo interpellati da Zervos a pochi mesi dalla fondazione di Abstraction-Création, evidenziandone i legami più o meno stretti con l'associazione. Il direttore dei «Cahiers d'art» invitò quattro artisti: Piet Mondrian, Fernand Léger, Willi Baumeister e Wassily Kandinsky, a cui si aggiungeva un testo di Arp intitolato *A propose de l'art abstrait*, pubblicato nello stesso numero.

Léger partecipò all'inchiesta come figura *super partes*, espressamente invitato dalla redazione per "difendere" l'importanza dell'arte astratta nella storia delle tendenze moderne³⁰⁷. Nel suo contributo sui «Cahiers d'art», Léger affermava che l'astrazione pura (il neoplasticismo) era "una partita pericolosa che tuttavia andava giocata" per la liberazione dell'arte dal "gusto impressionista" che ancora dominava la scena³⁰⁸. Tuttavia, le immagini che illustravano l'articolo, rappresentavano dei dipinti recenti che sembravano ribadire la

³⁰⁶ *Enquête: de l'art abstrait*, «Cahiers d'Art», Anno VI, n. 1, 1931, p. 41.

³⁰⁷ "Pour permettre à nos lecteurs de compléter leur documentation sur l'Art dit abstrait, nous avons demandé l'opinion du peintre Fernand Léger, dont plusieurs œuvres, dès 1912, nous laissent voir l'application rigoureuse des tons purs et des plans colorés". *De l'art abstrait, Réponse de Fernand Léger*, «Cahiers d'art», anno VI, n. 1, 1931, p. 151.

³⁰⁸ "L'inquiétude actuelle du précis et de l'exact dans le domaine pictural, es-tune œuvre délicate à résoudre; si cette inquiétude actuelle a l'avenir pour elle, elle va au rebours des goûts impressionnistes, qui contrôlent encore le monde actuel. L'abstraction pure, poussé dans ce nouvel esprit, à ses extrêmes limites, es-tune partie dangereuse qu'il fallait jouer. Le néoplasticisme e n'est la preuve". *Ivi*, p. 152.

distanza del pittore francese dalle ricerche di cinque anni prima: la scelta di rappresentare un volto femminile, il mondo vegetale e minerale, le nuvole informi, il clima onirico, esprimevano la necessità di integrare natura e sintesi per attenuare il rigore del progresso universo oggettuale che aveva caratterizzato le ricerche geometriche di metà anni Venti.

(figura 25)

L'articolo più esteso pubblicato nell'inchiesta dei «Cahiers d'art» fu quello di Piet Mondrian. Le opere dell'artista olandese vennero pubblicate a pagina intera sui numeri di «Abstraction Création Art Non Figuratif» fino al 1934³⁰⁹, anno dopo il quale la sua presenza non è più testimoniata. Non si conservano fonti dirette relative al suo allontanamento ma è possibile ipotizzare che le difficoltà economiche in cui versava l'artista, assieme alla chiusura dello spazio espositivo di Abstraction-Création in Avenue Wagram, dove Mondrian ebbe l'unica esposizione parigina in una galleria del decennio³¹⁰, portarono l'artista a non rinnovare la quota associativa. La sua attività pubblicistica di inizio anni Trenta non fu numerosa, ma segnò il tentativo di una ridefinizione del neoplasticismo in chiave concretista³¹¹ come risposta alle accuse di decorativismo: in un articolo scritto nel 1930 per la rivista «Cercle et Carré» Mondrian definiva “super-realismo” il neoplasticismo³¹²; nell'inchiesta condotta da Zervos chiariva ulteriormente l'equazione tra forma ed espressione del “reale universale”

³⁰⁹ «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, 1932, p.25; «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 31.

³¹⁰ Si rimanda alle note biografiche nel catalogo generale dell'artista Piet Mondrian. Catalogue raisonné, a cura di Joop M. Joosten e Robert P. Welsh, V+K Publishing/Inmerc, 1998

³¹¹ Gladys Fabre ha affermato che nell'opera di Mondrian di inizio anni Trenta si assisteva a un processo di “laicizzazione dell'arte”: gli antichi riferimenti spiritualisti e teosofici si orientavano uno statuto materialista. G. Fabre, *L'ultima utopia: il Reale*, in Aavv, *Tempo moderno, da Van Gogh a Warhol. Lavoro macchina e automazione nelle arti del '900*, Skira, Milano, 2006, p. 30.

³¹² “La Néoplastique, peinture des rapports par la ligne et la couleur seules, c'est-à-dire sans aucune forme limitée ni représentation particulière, est-elle encore « de la peinture » ? Ou n'est-elle que la peinture décorative? [...] La Néoplastique [...] mieux définie par “peinture superréaliste” [...] regarde comme autant des moyens pour aboutir à cette vie concrète”. Mondrian, *L'art réaliste et l'art superréaliste (La morphoplastique et la néoplastique)*, «Cercle et Carré», n. 2, 15 aprile 1930.

come alternativa al surrealismo e al purismo³¹³, tesi argomentata anche sul primo numero di «Abstraction Création Art Non Figuratif»³¹⁴.

All'inizio del 1930 il pittore olandese iniziò a utilizzare linee più sottili e doppie, adottando un taglio romboidale della tela, già sperimentato da Van Doesburg a metà degli anni Venti per offrire ai suoi dipinti un nuovo dinamismo. Una di queste composizioni venne utilizzata per illustrare l'inchiesta dei «Cahiers d'art», mentre nei numeri di «Abstraction Création Art Non Figuratif» Mondrian pubblicava composizioni dal rigido taglio ortogonale, che tuttavia andavano verso l'eliminazione delle campiture monocrome. *(figura 26)*

La direzione minimalista dei dipinti del pittore, dominati dal bianco della tela, trovava un riscontro nelle opere della diciottenne inglese Marlow Moss pubblicate sulla rivista dell'associazione, che seguivano in tutto e per tutto la ricerca del maestro, al punto che Max Bill ricordava di aver scambiato le opere della pittrice inglese con quelle di Mondrian all'inaugurazione della mostra collettiva di Abstraction-Création nel dicembre 1933³¹⁵.

(figura 27)

Effettivamente la visita al suo studio, riprodotto fotograficamente sui «Cahiers d'art» nel numero-inchiesta, *(figura 28)* fu un passaggio formativo importante per le giovani generazioni di pittori francesi come Jean Gorin e Jean Hélion, ma anche per pittori che si inserivano nel clima parigino dell'epoca, nel caso di Alexander Calder, ad esempio. L'artista olandese appariva sulla pubblicazione dell'associazione come un caposcuola alla stregua di Albert Gleizes, che pubblicava continuativamente sulla rivista assieme alle opere delle allieve Hone e Jellet. *(figura 29)*

³¹³ “La néoplastique n'est ni peinture décorative ni peinture géométrique [...] Je tiens beaucoup à indiquer la néoplastique comme le “superréalisme” en opposition avec le réalisme et le surréalisme [...] si est vrai que la recherche puriste était celle de l'invariant, du stable absolue, la néoplastique ne cherche pas cela [...] Or, comme votre revue l'a souvent répété, “la gloire de la peinture contemporaine fut d'avoir réussi à se détacher des nécessités de la figuration littérale”. Néanmoins, ni le cubisme ni le purisme n'ont porté ce détachement jusqu'à la réalité. C'est seulement la néoplastique qui a fait cela”. *Mondrian, De l'art abstrait*, «Cahiers d'art», anno VI, n. 1, 1931, n.1, pp. 41-43.

³¹⁴ “Par l'emploi exclusif de la ligne droit en opposition rectangulaire, la néoplasique [...] peut établir un rythme équilibre et, par celui-ci, atteindre un équilibre réel”. Piet Mondrian, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, 1932, p. 25.

³¹⁵ L'incontro tra Max Bill e Marlow Moss è raccontato in A. Thomas, *op. cit.*, p. 233.

Dal punto di vista del dibattito teorico, le posizioni di Mondrian risentivano del clima di ricerca che caratterizzava la “molteplicità di realismi” dell’epoca³¹⁶, all’interno del quale si contestualizzava anche l’interpretazione materialistica dell’opera da parte degli astratti che com’è noto fecero propria l’espressione “arte concreta” coniata da Van Doesburg e la mantennero in uso fino alla fine della guerra grazie a Max Bill e Kandinsky.

Il concretismo aveva due facce, una di ispirazione geometrica e matematica rappresentata in Abstraction-Création dagli artisti legati a De Stijl, e l’altra vocata all’immaginario organico rappresentata da Arp. Le opere di Arp di inizio anni Trenta – che segnarono il passaggio verso una scultura composta da rilievi o da oggetti multipli – da un punto di vista tematico rappresentavano uno spostamento dall’ironico e caustico atteggiamento del periodo dadaista verso una nuova enfasi sulla natura come modello della creazione artistica e come fonte di valori universali, alternativa alla centralità delle scienze esatte.

Rispondendo al numero di inchiesta del 1931 dei «Cahiers d’art», Arp si schierava infatti contro le tendenze che esprimevano una fede nella geometria e nella tecnologia, tema di cui si era nutrita anche la cultura dadaista³¹⁷. Nello stesso contributo l’artista svizzero introduceva la metafora della creazione dell’opera come maturazione del frutto di una pianta, immagine che verrà adottata anche da Auguste Herbin come simbolo di una lettura concreta dell’opera nel questionario dell’associazione del 1933³¹⁸.

L’espressione ebbe fortuna anche con Rosenberg, tanto che il gallerista la utilizzò con Gleizes, come testimonia il passaggio contenuto nella seguente lettera inedita: “Un tableau doit naitre, se développer et s’épanouir comme un fruit de la nature et non comme un fruit de modiste, c’est-à-dire comme ceux que ces dernières mettent sur leur chapeaux”³¹⁹.

³¹⁶ Eric Michaud, *Le peuple, l’Art et la réalité*, «Ligeia», n.1, aprile-giugno 1988, p. 39.

³¹⁷ “Les lignes droites et les couleurs franches, l’exaspèrent surtout. [...] La clarté de l’univers fait trop ressortir sa déchéance et sa laideur”. Arp, *De l’art abstrait*, «Cahiers d’art», anno VI, n. 1, 1931, p. 358. Sull’attività di Arp nei primi anni Trenta si rimanda a Margherita Andreotti, *A New Unity of Man and Nature: Jean Arp's "Growth" of 1938*, «Art Institute of Chicago Museum Studies», Vol. 16, N. 2, 1990, pp. 132-145.

³¹⁸ “L’art est un fruit qui pousse dans l’homme, comme un fruit sure une plante ou l’enfant dans le sein de la mère”, scriveva accompagnando l’immagine di un rilievo a tutto tondo (*Fruits*, 1931). *De l’art abstrait, Réponse par Arp*, «Cahiers d’art», anno VI, n. 1, 1931, n.1, p. 358.

³¹⁹ Lettera di Rosenberg a Albert Gleizes, 17 settembre 1932, Fonds Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

Arp introdusse su «Abstraction Création Art Non Figuratif» elementi eterodossi rispetto alla linea razionalista dell'astrattismo: l'articolo che descriveva la sua opera sul primo numero del bollettino associativo era punteggiato di termini del lessico surrealista come “feticcio”, “sensualità”, “mistero”, “materia”³²⁰. La sua figura costituì uno degli snodi essenziali del rapporto tra dadaismo, surrealismo e astrattismo proprio per un'apertura delle ricerche formali astratte verso modelli non matematici, aspetto che interessava contestualmente anche Kandinsky³²¹. Il pittore russo nell'inchiesta dei «Cahiers d'art» prese a sua volta posizione contro le “formule nette” della creazione plastica argomentando al tempo stesso alcune obiezioni indirizzate ai giornalisti della stampa specializzata che fondavano i loro pregiudizi sull'astrattismo attorno al discorso dell'uso della fonte geometrica nella composizione:

Pourquoi une peinture, dans la quelle se reconnaissent des formes “géométriques” est-elle dite “géométrique”, alors qu'une peinture où se reconnaissait des formes végétales, n'est pas dite “botanique”? Ou bien peut-on dire “musicale” une peinture où l'on peut distinguer sur une toile une guitare ou un violon?³²².

³²⁰ “Le jeu de sa création s'accomplit dans l'immesurable et devient l'amplitude des possibilités humaines [...] Les sculptures de Arp sont des fétiches qu'il a su placer entre la création et la mort. Ils sont des attributs magiques remplis d'une signification secrète et inexprimable [...] il a transporté en bois dans des mystères dont il raconte un événement – de lui seul connu et matérialisé”. Hans Arp, par Hans Schiess, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, 1932, p. 2.

³²¹ Cfr. Astrid von Asten, *We want to produce like a plant that produces a fruit': Arp and the 'Nature Principle' in Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*, a cura di Paul Crowther e Isabel Wunsche, Routledge, New York, 2012, pp. 81-83.

³²² “Les artistes que se disent “pur constructivistes” ont fait des essais divers pour construire sur une base purement matérialiste. Ils cherchèrent à éliminer le sentiment “périmé” (intuition) pour servir le temps présent “raisonnable” par des moyens qui lui soient adaptés. Ils oublièrent qu'il y a deux mathématiques. Et en outre ils ne purent jamais établir une formule nette qui répondit à toutes les proportions du tableau. Ils étaient ainsi forcés ou bien de peindre de méchants tableaux, ou bien de corriger la raison par l'intuition “périmée”. *Kandinsky, De l'art abstrait*, «Cahiers d'art», anno VI, n. 1, 1931, n.1, p. 351.

I «Cahiers d'art», rivolgendosi al pubblico che aveva seguito le vicende del modernismo nelle modalità dibattute su l'«Esprit nouveau» e «Bulletin de l'effort moderne»³²³, avevano contribuito ad alimentare un discorso critico che analizzava l'opera partendo dal processo cubista di stilizzazione e schematizzazione di forme³²⁴.

A questo contesto è possibile dunque ricondurre l'interesse dell'associazione Abstraction-Création per la realizzazione di un numero che, riprendendo il format comunicativo giornalistico dell'inchiesta, spiegasse i procedimenti – le fonti visive e le linee di pensiero estetico-filosofiche – dell'arte “non figurativa” che non poteva essere letta con il metro del cubismo.

Conferma l'ipotesi l'articolo che Herbin pubblicò sul primo numero di «Abstraction Création Art Non Figuratif» una presa di posizione contro quella parte della critica che parlava per “etichette” senza riflettere sul contenuto dell'arte:

Tableau — objet concret — abstraction moyen — création — but . — la crise, qui fait de terribles abstractions avait amené l'un de nous un soir, à poser la question: “quelles raisons avons nous encore de faire art abstrait.” La réponse jaillit, sans pitié; plus d'art! Ne parlons même plus d'art! [...] Abstraction faite d'hier et d'aujourd'hui, de vous et de moi, la vie continue³²⁵.

³²³ Si veda Rainer Rochlitz, *Les Paris esthétiques de Christian Zervos* in AaVv, *Cahiers d'art. Musée Zervos à Vézelay*, Hazan, Parigi, 2006, pp. 21-38.

³²⁴ Arp scriveva nell'inchiesta dei «Cahiers d'art» del 1931: “Je comprends qu'on nomme abstrait un tableau cubiste car des parties ont été soustraites à l'objet qui a servi de modèle à ce tableau. Mais je trouve qu'un tableau ou une sculpture qui n'ont pas eu d'objet pour modèle, sont tout aussi concrets et sensibles qu'une feuille ou une pierre”. *De l'art abstrait, Réponse par Arp*, op.cit., p. 358. Il passaggio è stato commentato da George Roque: secondo lo storico dell'arte proprio perché l'arte astratta era ancora troppo legata al cubismo che era necessario chiamarla diversamente, ad esempio “concreta”, per Arp Van Doesburg e Kandinsky. G. Roque, *Che cos'è l'arte astratta*, op. cit., p. 125.

³²⁵ Herbin, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, 1932, p. 19.

Mutuando i termini di una nota espressione di Gino Severini, per Herbin la critica d'arte era rea di parlare di astrattismo scambiando "l'effetto per la causa"³²⁶, non preoccupandosi quindi delle ragioni del processo creativo ma esclusivamente della sua definizione estetica. Il questionario di Abstraction-Création poteva essere quindi un tentativo di portare il piano di discussione con la critica nei termini di contenuto teorico dell'opera, oltre che di forma. Willi Baumeister fu l'unico, nell'inchiesta dei «Cahiers d'art», ad evocare le potenzialità "architettoniche" dell'arte astratta³²⁷. La posizione del pittore di Stoccarda nell'associazione Abstraction-Création fu una sorta di passaggio: pubblicò infatti solo sul primo numero del bollettino. **(figura 30)** La sua presenza tra i principali rappresentanti dell'astrattismo nell'inchiesta condotta da Zervos fu probabilmente dovuta alla stima che la critica coeva aveva dimostrato verso il suo lavoro: la prima personale dell'artista a Parigi nel 1927 alla Galerie d'Art Contemporain di Boulevard Raspail gli portò un ottimo successo di stampa³²⁸ mentre nel 1931, dopo altre mostre internazionali³²⁹, usciva per le edizioni Gallimard la prima

³²⁶ "L'opera d'arte non deve cominciare da un'analisi dell'effetto, ma da un'analisi della causa". G. Severini, *Dal cubismo al classicismo. Estetica del compasso e del numero*, 1921, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1997, pp. 20, 34. La "causa" intesa come legge di costruzione dell'opera a cui faceva riferimento Severini era com'è noto una rigorosa ricerca geometrica. Tuttavia, come abbiamo visto, all'interno di Abstraction-Création si voleva dimostrare che le ragioni dell'arte astratta fossero riconducibili a diverse fonti di ispirazione, non solo quella matematica.

³²⁷ "Il y aura toujours des temps archaïques. Il se distinguent par la simplicité extrême des formes. Ils sont de caractère synthétique et architectonique. [...] La peinture abstraite modern est archaïque". *Willi Baumeister, De l'art abstrait*, «Cahiers d'art», anno VI, n. 1, 1931, n.1, p. 216

³²⁸ Scriveva Baumeister nel suo diario: "Over 40 pictures, many temperas, no sales, much interest and recognition by the French painters, Léger, Le Corbusier, Lipchitz, W. George, Christian Zervos. I hear that I am currently the best painter among the Germans. I made about 25 temperas, very finely colored, like never before. The impression remains: in order to get ahead it's not enough to produce good things, but one must (unfortunately) produce a lot of them. Cobusier and Léger very friendly". La traduzione dal tedesco all'inglese della pagina di diario, conservato nell'archivio dell'artista, digitalizzato e disponibile online, è pubblicata in Brigitte Pedde, *Willi Baumeister (1889-1955): Creator from the Unknow*, Ed. Willi Baumeister Archive, 2014, p. 40.

³²⁹ Si ricorda, tra le altre, la partecipazione alla Biennale di Venezia nel 1930, occasione che fece conoscere il suo lavoro anche in Italia. Nel suo viaggio conobbe Carrà e entrò in contatto con Ghiringhelli.

monografia a lui dedicata³³⁰. All'inizio degli anni Trenta Baumeister cominciò a perseguire un astrattismo che si esprimeva principalmente attraverso l'arte murale: la sua ricerca, iniziata in ambito dada con i *Mauerbilder*, ambiva a restituire il carattere di "anonimato" della pittura parietale.

La discussione di una possibile collaborazione tra pittori e architetti ritornò in auge nel primo anno di attività di Abstraction-Création, come dimostra l'inchiesta pubblicata sul quotidiano «Excelsior» nel dicembre del 1932, dove di fatto si emergivano le ricerche astratte in questo ambito mentre Vantongerloo fece dell'attività del gruppo la piattaforma ideale per rispondere al dibattito in corso.

II.4. Herbin, oggetto delle critiche all'astrattismo come arte applicata

Nell'aprile del 1931 John Wardell Power, da poco assoldato nelle fila di Abstraction-Création, scriveva all'amico Anthony Bertram per aggiornarlo su quanto accadeva nella scena dell'arte parigina:

Herbin, that mirror of the mode, is also more suave in design... The cubist rigidity markedly softened³³¹.

³³⁰ La monografia fu pubblicata nella collana "Peintres Nouveaux", fondata nel 1919 e diretta da Roger Allard. Consisteva in piccoli volumi in carta economica, ciascuno dedicato ad artisti della generazione moderna, venduta ad un prezzo economico. La collana ebbe una discreta influenza sul collezionismo di arte contemporanea. Si veda Gee, *Dealers, op. cit.*, p. 121. Baumeister e Paul Klee furono gli unici due artisti stranieri non residenti a Parigi ad essere pubblicati nella collana. Un volume su Baumeister apparve anche nella serie *Sélection* pubblicata nel 1931 ad Anversa. Essa conteneva contributi di Grohmann, Ap, Léger, le Corbusier, Seuphor e Zervos.

³³¹ J. W. Power, Lettera ad Anthony Bertram, Aprile 1931, in J. W. Power, 2012, *op. cit.* p.20.

Nel 1930 Herbin aveva proposto la curva come elemento di rinnovamento della sua ricerca, legandola al valore simbolico collettivo, universale e vitalistico della forma³³², realizzando dipinti dove la continuità della linea era la componente dominante. *(figura 31)*

Se da un lato le ricerche di Herbin indirizzavano verso i nuovi orientamenti cinetico-visuali che sarebbero stati ripresi anche nel dopoguerra come alternativa all'ortogonalità di Vantongerloo e Mondrian³³³, dall'altro la lettera di Power sopracitata rivela quanto, anche all'interno dello stesso gruppo Abstraction-Création, ci fosse chi guardava alla produzione di Herbin come ascrivibile alla recente tradizione dell'arte applicata all'industria. L'opera del cubista, il quale si era interessato alle applicazioni pittoriche in ambito architettonico e nei mobili d'arredo³³⁴ - si ricorda ad esempio il pianoforte dipinto da nel 1925³³⁵ *(figura 32)*

³³² “La valeur d’expression attachée à la ligne courbe est collective, universelle”. Herbin, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, op. cit., p. 19.

³³³ Gladys Fabre ha affermato che il valore dell’espressività data alla curva ha consentito il rinnovo dell’astrazione geometrica negli anni Trenta. Gladys Fabre, *Abstraction-Création*, 1978, op. cit., pp. 110-113.

³³⁴ “Le tableau a tué le cubisme. Le cubisme ressuscitera plus grand et plus pure avec l’architecture. Peindres des tableaux cubists et non cubists contitue la pire compromission. Continuer à peindre des tableaux cubists quand on a jugé l’architecture indispensable contitue également une trahison”. A. Herbin, *Enquête “Chez les cubistes”*, «Le Bulletin de la vie artistique», 1924, p. 487. Per le posizioni di Herbin sulla pittura murale si rimanda al capitolo successivo.

³³⁵ Gli “oggetti monumentali” prodotti nel 1919 - sculture, rilievi in legno o cemento – sono stati letti nella dimensione simbolica di espressione di una nuova vita e di una nuova società (Gladys Fabre, *Herbin, le militant de l’art non-objectif*, in *Herbin*, Musée Matisse-Musée Départementel-Musée d’Art Moderne-Céret, Éditions Anthèse, 1994, pp. 109- 118). Tuttavia, questi oggetti erano progettati per accompagnare uno spazio architettonico. Tra le altre cose, realizzò alcuni mobili, intorno al 1920, in particolare per l’ufficio di Léonce Rosenberg. Herbin aveva immaginato una fabbricazione industriale dei suoi oggetti monumentali che non avrebbe avuto successo. Intorno al 1925, il pittore dipinse un grande pianoforte per un collezionista di Strasburgo, Alfred Lickteig, amico di Jean Arp che viveva in una sontuosa villa decorata e arredata in stile modernista. Il pianoforte è oggi conservato al Musée Matisse di Le Cateau-Cambrésis. Il contributo più estensivo sulla produzione decorativa di Herbin è di Serge Lemoine, *Auguste Herbin, l’abstraction, le relief* in *Herbin*, catalogo della mostra Musée Matisse du Cateau-Cambrésis, dal 14 ottobre 2012 al 3 febbraio 2013, Musée d’art moderne de Céret, dal 2 marzo al 26 maggio 2013, Bernard Chauveu éditeur, Parigi, 2012, pp. 73-85. Nel suo saggio Lemoine inquadra la produzione di design del pittore (1918-1921) nell’ambito degli iniziali interessi dell’artista per le esplorazioni costruttiviste sul tema del “rilievo” che a partire dalle avanguardie (Tatlin e Schwitters), ebbero continuità attraverso le sperimentazioni dei giovani artisti attivi negli anni Trenta

- era ancora collegata a uno stile che non riusciva ad emanciparsi dall'esperienza nell'ambito del design. Il cambiamento stilistico di Herbin, che a metà degli anni Venti tornò ad una pittura vicina, per temi e stile, alla scuola purista di Léger, Ozenfant e Le Corbusier come testimoniano le opere *Les Joueurs de boules n°2* (1923, Musée National d'Art Moderne, Parigi) e *La Fabrique* (1925, Musée de Pontoise) (**figura 33**), coincise con il tentativo commerciale di Rosenberg di promuovere lo sviluppo di un nuovo stile per l'architettura ornamentale in Francia, come era stato in grado di fare il costruttivismo russo, la Bauhaus o il movimento De Stijl in Olanda³³⁶, tentativo che risultò fallito per l'ascesa dello stile déco negli interni delle residenze dell'alta società.

Il binomio tra stile post-cubista e decorazione prestava il fianco agli scherni dei surrealisti: nel 1933 uscì un articolo particolarmente polemico di Salvador Dalí su «Minotaure» intitolato *De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture modern' style* dove il pittore, elogiando gli edifici di Gaudí, affermava provocatoriamente che l'architettura moderna fosse “surrealista” perché trovava le sue radici nei principi onirici ed erotici. In questo contesto, interessa sottolineare come Dalí avesse citato alcuni passaggi di un testo di Herbin pubblicato sul primo numero di «Abstraction Création Art Non Figuratif» per fare da assunto alla tesi secondo la quale lo stile moderno non potesse essere utilizzato dai pittori per fini “plastici”³³⁷. Secondo l'artista spagnolo la proposta della “linea curva” non era che una formula, una testimonianza dell'ultima “miseria decorativa” dell'arte astratta³³⁸, interpretata

(Vordemberge-Gildewart, Sophie Tauber Arp, Ben Nicholson). Lemoine analizza inoltre gli “objets monumentales” di Herbin riferendosi al vocabolario simbolico delle forme utilizzate dal pittore nella produzione pittorica coeva. Inoltre, nelle composizioni a pannelli e nelle colonne policrome realizzate nel 1920, Lemoine afferma che per Herbin si trattava di “retrouver le mur, renouer avec la peinture décorative liée à la paroi, rechercher l'intégration de l'art dans l'architecture”. *Ivi*, p. 82.

³³⁶ Gladys Fabre, *Herbin : le militant de l'art non objectif, op. cit.*, p. 109.

³³⁷ “J'insiste ici sur le caractère essentiellement extra-plastique du Modern 'Style. Toute utilisation de celui-ci à des fins proprement “plastiques” ou picturales ne manquerait pas d'impliquer pour moi la trahison la plus flagrante des aspirations irrationalistes et essentiellement “littéraire” de ce mouvement”. S. Dalí, *De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture modern' style*, «Minotaure», anno I, n. 1, p. 70.

³³⁸ “Le “remplacement” (question de fatigue) de la formule “angle droit” et “section d'or” par la formule convulsive-ondulante ne peut à la longue que donner naissance à un esthétisme aussi triste que le précédent [...] Les meilleurs se réclament de cette formule: la ligne courbe parait redevenir aujourd'hui le plus court chemin

da Herbin. Il passaggio testimonia un attacco diretto da parte del surrealista al Presidente di Abstraction-Création che può essere rivolta a molti artisti vicini al gruppo astratto che avevano dato nuovo slancio, al volgere del decennio, alle attività di arte applicata.

La questione del rapporto tra arte e artigianato industriale di matrice moderna venne infatti rilanciata alla fine del 1929 da Mallet-Stevens, Le Corbusier, Auguste Perret, assieme ad altre note figure di architetti e designer come Pierre Chareau, Francis Jourdain e Charlotte Perriand attraverso l'attività dell'UAM, l'Union des Artistes Modernes. L'associazione si proponeva di organizzare un'esposizione annuale di arti decorative indipendente dall'organizzazione ufficiale del Salon des artistes décorateurs, proponendo un modello espositivo fieristico alternativo a quello eccessivamente commerciale, che screditava gli oggetti proposti in un momento in cui il mercato del design era in forte crisi³³⁹. La prima dichiarazione pubblica dell'UAM fu una nota indirizzata alla stampa nella quale si dichiarava l'identità di un gruppo di artisti che, condividendo una linea estetica “anti ornamentale”, praticavano un lavoro “d'équipe”³⁴⁰.

Nell'elenco degli associati tra gli artisti visivi comparivano i nomi di Sonia Delaunay e Man Ray³⁴¹ assieme a un gruppo di scultori post-cubisti, l'ungherese Joseph Csaky e l'argentino

d'un point à un autre, le plus vertigineux – mais tout cela n'est que la “misère dernière du plasticisme”. Décorativisme anti-décoratif”. *Ibidem*.

³³⁹ Cécile Tajan ha di recente ricostruito filologicamente la nascita dell'UAM riconducendo la rottura con il Salon des artistes décorateurs non solo sul piano ideologico ma anche sulla volontà riformatrice dell'associazione di intervenire con un rinnovamento della proposta istituzionale. Cécile Tajan, *UAM. Les modernes à l'épreuve*, Norma Edition, Parigi, 2018.

³⁴⁰ “En réaction contre le Salons comprenant trop d'exposants de tendances et de qualités trop différentes, un groupe d'artistes a fondé l'Union des Artistes Modernes; groupe compose comme l'indiquent leurs statuts: d'artistes créateurs en sympathie de tendances et d'esprit non pas CHAPELLE ou Cénacle mais Individualités fortes et parmi les meilleures de notre temps, pratiquant le jeu d'équipe [...] Artistes particulièrement sensibles à la beauté de notre époque, dégagé complètement des formules ornementales, répudiant l'ornement pour l'ornement en pratiquant les techniques nouvelles génitrices de nouveaux moyens d'expression et de beauté neuve”. Nota alla stampa non datata conservata presso Archives UAM, Bibliothèque des Arts décoratifs, Parigi.

³⁴¹ Nell'archivio dell'UAM non sono presenti documenti che attestino le modalità di ingresso dei due artisti. La presenza di Man Ray potrebbe risultare un'anomalia. Tuttavia è necessario ricordare i suoi rapporti di amicizia con Mallet-Stevens: la villa de Noailles a Hyères progettata dall'architetto (1923), fu infatti scelta da Man Ray per girarvi il cortometraggio *Les Mystères du Château du dé* realizzato nel 1928.

Pablo Manes³⁴². L'UAM aveva proposto fino a quel momento una serie di manifestazioni che presentavano soluzioni di design espressione di un gusto che mediava tra artigianato e industria, un “compromesso tra modernismo e lusso”, secondo la definizione di Cécile Tajane³⁴³. Osservando il catalogo della prima esposizione organizzata nel giugno del 1930 al Pavillon de Marsan nel Palais du Louvre, ora sede del Musée des Art Décoratifs, si ritrova ben rappresentato un gruppo di decoratori e di scultori arrivati all'astrazione attraverso il cubismo e il purismo: Joseph Cskaky, Pablo Manes, Jean e Joel Martel, Gustave Miklos proponevano sculture di arredo che rappresentavano nudi e nature morte, mentre Louis Barillet, noto progettista di vetrate industriali realizzate nell'atelier progettato da Mallet-Stevens, presentava una delle sue realizzazioni in pieno stile di sintesi cubista³⁴⁴. **(figura 34)** Confrontando le opere pubblicate nel catalogo della mostra dell'UAM con i contemporanei dipinti di Albert Gleizes e le sue allieve Hone e Jellet pubblicati nei numeri di «Abstraction Création Art Non Figuratif» si ritrovano evidenti richiami stilistici. **(figura 35)**

Si può ipotizzare che il numero-inchiesta promosso da Abstraction-Création dove, come vedremo, si concentrarono diverse riflessioni sul “reale” dell'opera astratta e sulla sua autonomia, emancipata dal rapporto con le arti decorative, avesse tra gli obiettivi non dichiarati la volontà di ribilanciare il ruolo delle “arti maggiori”, pittura e scultura³⁴⁵.

³⁴² Nell'elenco, in ordine alfabetico: Pierre Barbe, George Bastard, Jean Burkhalter, Jean Carlu, A.M. Cassandre, Paul Colin, Etienne Counault, Joseph Csaky, Sonia Delaunay, Jean Dourgnon, Jean Fouquet, Elieen Gray, Hélène Henry, René Herbst, Lucie Holt le Son, Francis Jourdain, Robert Lallemant, Jacques Le Chevallier, oeuvres de Pierre Lagrain, Charles Loupot, Robert Mallet-Stevens, Pablo Manes, Jan et Joel Martel, Man Ray, Gustave Miklos, Jean-Charles Moreaux, Charlotte Perriand, Jean Prouvé, Jean Puiforcat, André Salomon, Louis Sognot e Charlotte Alix, Raymond Templier.

³⁴³ *Ivi*, p. 70.

³⁴⁴ *UAM*, Catalogo della mostra, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre, Charles Moreau Editeur, Parigi 1930

³⁴⁵ È utile citare anche quanto scriveva il critico ungherese Kallai rispetto al Bauhaus, evidenziando i limiti della ricerca su forma e colora applicata all'*industrial design*: “La vita è restata così com'era, ma l'architettura costruttivista e funzionale è diventata soltanto una corsa verso il lusso, la decorazione della città contemporanea”; gli faceva eco Meyer: “Nel Bauhaus di ogni bicchiere da tè si è fatto un quadro costruttivista [...] Il quadrato era rosso. Il cerchio, azzurro. Il triangolo, giallo. Si stava seduti e si dormiva sulla geometria colorata dei mobili. La plastica colorata dei quadri serviva da abitazione”. In B. Askanas, *Cercle et Carré, Art*

Tuttavia, l'Union des Artistes Modernes, nonostante fosse stata fondata con finalità più pratiche che etiche, aveva creato terreno fertile per un dibattito sulle ragioni morali dell'arte, sul suo ripiegamento nella sfera soggettiva, borghese, edonistica, oppure sul fatto che potesse avere una funzione sociale³⁴⁶, aspetti di riflessione centrali anche per l'astrattismo.

II.5. L'inchiesta dell'«Excelsior»: l'affresco contro la costruzione plastica

Che si fosse trattato del costruttivismo russo, del neoplasticismo olandese teorizzato da De Stijl o della lezione tedesca del Bauhaus, l'arte astratta ebbe al centro del suo programma la creazione di un linguaggio che aveva una sua centralità nell'intervento spaziale. Il primo progetto editoriale della rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» redatto da Jean Hélion, come abbiamo visto, assegnava una pagina all'architettura. L'argomento fu solo apparentemente assente sulle pagine della rivista: la questione dell'arte murale, infatti, come si avrà modo di argomentare in dettaglio nel capitolo successivo, fu un tema di ricerca sostenuto da alcuni membri del gruppo e divenne centrale nelle scelte dell'associazione dopo le dimissioni del 1934 e l'avvicendamento di Vantongerloo alla direzione delle attività organizzative. Al fine di contestualizzazione i principali temi che agitarono il dibattito culturale nei primi anni di attività dell'associazione Abstraction-Création, gli argomenti

Concret e Abstraction Creation in L. Caramel (a cura di), *L'Europa dei razionalisti*, 1989, Electa, Milano, p. 90.

³⁴⁶ La questione divenne primaria nell'attività dell'UAM a partire dal 1934, quando fu pubblicato il manifesto redatto da Louis Chéronnet intitolato *Pour l'art moderne cadre de la vie contemporaine*, che nasceva come conseguenza del crescente impegno politico di alcuni dei membri più attivi dell'associazione nelle fila del Front populaire attraverso l'Association des Ecrivains et Artistes révolutionnaires (AEAR). Francis Jourdain fu uno dei membri fondatori dell'AEAR nel 1932, militò attivamente per la decolonizzazione dell'Indocina e dell'Africa, ma anche per la lotta antifascista, fondando il Comité de défense des victimes de l'hitlérisme. Egli fu la personalità dell'UAM più impegnata politicamente, ma molti membri dell'associazione avevano posizioni socialiste. Sull'argomento Tajan, *op. cit.* pp. 54-60. Da una consultazione delle fonti dirette è emerso che il 1934 fu anche l'anno di maggiore apertura dell'associazione a nuovi iscritti: entrarono infatti nel gruppo anche Fernand Léger e Albert Gleizes, conseguenza diretta del coinvolgimento dell'associazione di artisti decoratori nelle politiche del Front populaire. Albert Gleizes e Fernand Léger furono ammessi all'UAM in occasione dell'assemblea generale del 12 novembre 1934, Archives UAM, Bibliothèque des Arts décoratifs, Parigi.

pubblicati tra il 28 e il 29 dicembre 1932 nell'indagine del quotidiano illustrato «Excelsior»³⁴⁷ intitolata *Une solution à la crise des Arts plastiques: notre enquête auprès des architectes sur les possibilités d'une renaissance du travail en équipe*, risultano significativi per fotografare la questione del rapporto tra arti visive e architettura.

L'inchiesta prendeva le mosse da una considerazione economica: la crisi delle arti plastiche era infatti attribuita alla “sovrapproduzione” delle opere³⁴⁸. Era chiaramente implicita la polemica contro la pittura da cavalletto, che aveva trovato fortuna nella letteratura critica francese già nella seconda metà del XIX secolo e aveva attraversato le avanguardie nell'orizzonte di una negazione del quadro come forma di espressione borghese³⁴⁹. Gli artisti di tendenza cubista e astratta si erano orientati verso le arti decorative, seguendo la direzione del Bauhaus di uno sconfinamento dei limiti tradizionali delle belle arti, come fece ad esempio Sonia Delaunay³⁵⁰.

A condurre l'inchiesta su l'«Excelsior» fu il pittore di origini messicane Ángel Zárraga, cubista della prima ora, affascinato dai primitivi italiani negli anni del ritorno all'ordine e animatore negli anni Venti del dibattito coevo sulle riviste dell'epoca difendendo chi criticava la degenerazione decorativa del cubismo³⁵¹, all'inizio degli anni Trenta il pittore si

³⁴⁷ Fondato nel 1910 dal magnate della stampa Pierre Laffitte (creatore di «Fémina» e «Je sais tout»), «Excelsior» si affermò all'epoca come un quotidiano innovativo, organizzando il trattamento delle informazioni intorno all'immagine. Specializzato in reportage illustrati, il giornale beneficiava anche di penne di scrittori e giornalisti come Apollinaire, Philippe Soupault o Albert Londres. Al suo apice negli anni '30, il giornale scomparve dopo il 1940. I numeri sono digitalizzati e disponibili sul portale www.gallica.fr.

³⁴⁸ “Qu'il existe une crise des arts plastiques et qu'elle soit partiellement le fait de la surproduction, c'est indéniable. [...] L'un des moyens de parer à la situation serait de revenir à des méthodes qui réuniraient en “équipes”, ayant pour objet un travail d'ensemble, les architectes, les peintres et les sculpteurs”. *Une solution à la crise des Arts plastiques*, «Excelsior», 28 dicembre 1932, p. 1.

³⁴⁹ Si rimanda all'articolo di Silvia Bignami, *Arte Pubblica* in A. Negri (a cura di), *Arte e artisti nella modernità*, Jaca Books, Milano, 2007, pp. 213-242.

³⁵⁰ Sull'argomento si rimanda all'importante lavoro di Nancy Troy, *Modernism and the Decorative Arts: from Art Nouveau to Le Corbusier*, Yale University Press, New Haven, 1991.

³⁵¹ Già inserito nel clima cubista della Parigi anni Dieci, dove aveva trovato anche il sostegno di Léonce Rosenberg. Alla fine della guerra la sua pittura si orientò verso un ritorno all'ordine che guardava a «Valori Plastici» e ai primitivi italiani Giotto e Masaccio, raggiungendo un ottimo riscontro di critica e di mercato (Vauxcelles, ad esempio, fu tra i suoi collezionisti). Nel 1924 venne pubblicata l'inchiesta *Chez les cubistes* su

orientò verso uno stile realista intriso di suggestioni *déco*, che gli garantì diverse commissioni nell'ambito della pittura murale ecclesiale³⁵². Zárraga lavorò per la costruzione dell'immagine dell'artista-artigiano: senza negare l'importanza della lezione modernista, per il pittore messicano si trattava di cercare un rinnovamento attraverso la tradizione dell'affresco mutuandone sia la tecnica che i contenuti, aspetto che metteva in discussione le posizioni dei pittori astratti.

L'inchiesta dell'«Excelsior», dichiaratamente orientata a rilanciare il lavoro collettivo nella formulazione di un rapporto paritario tra architetti, scultori e pittori, di fatto interrogava esclusivamente architetti attingendo al *milieu* modernista – Mallet-Stevens e Le Corbusier – ad alcuni noti rappresentanti della scuola Beaux Arts, Charles Siclis e André Leprade, e a figure centrali per il rinnovamento delle arti decorative nel primo dopoguerra come Auguste Perret.

Zárraga connotava l'inchiesta del 1932 sotto il segno della “funzione” della pittura all'interno dell'edificio, tratteggiando l'immagine di un pittore “meno artista e più artigiano” rilanciata in ambito novecentista dal pittore Constantin Petrescu³⁵³.

«Le Bulletin de la Vie artistique». La rivista, legata all'attività della galleria Bernheim-Jeune, si occupava principalmente di cubismo ed era molto presente l'attualità legata al mercato, con la pubblicazione dei risultati delle case d'asta. Zárraga affermava: “Fut l'orientation graduelle de notre sensibilité vers des formes architecturées, car pour les peintres de ma génération l'intersection de deux plans produit un plaisir d'un autre ordre mais de la même qualité que la modulation d'un vert tendre et d'un lilas pour la génération néo-impresionniste. Sculpture nègres, machines, possibilités du ciment armé, architecture navale, architecture des avions, ces apports et découvertes et le fameux “Tout n'est que cylindres, cônes et sphères”. [...] C'était et c'est beaucoup plus que cela [une amulette pour les retardataires d'avant-garde ou de jolis motifs décoratifs pour grands magasins en mal de nouveauté] plus qu'un passe-temps décoratif, plus qu'un bavardage de thé de cinq heures, plus qu'un divertissement théâtral ou chorégraphique, plus qu'un business”. A. Zárraga, *Enquête “Chez les cubistes”*, «Le Bulletin de la vie artistique», 1924, p. 483.

³⁵² Si rimanda a Michele Greet, *Del cubismo al muralismo, Angel Zárraga en Paris*, in *El sentido de la creacion*, catalogo della mostra, Museo del Palacio de Bellas Artes, Mexico City, 2014, pp. 77-94.

³⁵³ Nel 1931 aveva Petrescu aveva pubblicato il volume *L'art de la fresque*, sottolineando la dimensione sociale della pittura murale: “La profession de peintre, un peu menacée aujourd'hui dans ses débouchés, si on la compare au passé, trouvera dans la renaissance de la fresque un vaste champ d'activités insoupçonnées, dans une société qui demande d'abord de l'énergie lucrative et immédiatement pratique”. Constantin Petrescu, *L'art de la fresque*, Lefranc, Parigi, 1931.

Dell'inchiesta, annunciata con l'obiettivo di sensibilizzare verso la tecnica murale dell'affresco il pubblico e soprattutto gli architetti, unici interlocutori diretti, in questa cornice interessa sottolineare gli aspetti maggiormente critici rispetto alle posizioni dell'astrattismo rappresentate dall'associazione Abstraction-Création.

A titolo d'esempio, Mallet-Stevens affermava che il pittore dovesse “adempiere ad una funzione nel grande meccanismo dell'architettura”³⁵⁴. Inoltre, l'architetto sottolineava l'aspetto speculativo del mercato dell'arte che si contrapponeva ai principi di equità rappresentati dalla parcella del progettista, tema ripreso nel Salon de l'Art Mural del 1935, dove si rielaborarono molte questioni emerse nell'inchiesta in oggetto.

Il nome di Mallet-Stevens era legato al celebre ingresso per l'Expo del 1925, dove vennero presentate le pitture murali di Fernand Léger. Le sue posizioni in merito al rapporto tra pittura e architettura cominciarono presto a contrastare con l'idea di unità estetica di Van Doesburg³⁵⁵, nei termini che anche Le Corbusier condivideva.

Le Corbusier infatti distingueva il colore come “élément constructif”, che dichiarava essere necessario, dall'opera d'arte dipinta, sulla quale prudentemente non si esprimeva, pur affermando che l'affresco fosse per le qualità stesse della tecnica pittorica “une exposition de joie”³⁵⁶. L'architetto parlava dell'utilizzo del colore nei suoi progetti come “camouflage” o come “vertu esthétique” per nascondere o esaltare il tema progettuale, il “point stratégique”

³⁵⁴ “Oui, qu'il [le peintre] s'abaisse jusqu'à comprendre qu'il sert. A ce moment, nous pourrons parler au client non d'un artiste, mais d'un peintre, c'est-à-dire de quelqu'un qui remplit une fonction dans l'admirable mécanisme d'une architecture”. R. Mallet-Stevens, *Enquête auprès des architectes*, «Excelsior», 29 dicembre 1932, p. 5.

³⁵⁵ Si rimanda al saggio di Bruno Reichlin, *Mallet-Stevens vs De Stijl* in *De Stijl et l'architecture en France*, op. cit., pp. 109-120. Sui rapporti di Mallet-Stevens con il tema della decorazione beaux-arts e agli influssi di Frank Lloyd Wright, nome che come si vedrà in seguito tornò in Abstraction-Création, si rimanda a Cristiana Volpi, *Robert Mallet-Stevens 1886-1945*, Milano, Electa, 2005.

³⁵⁶ “La fresque est un moyen pour une civilisation de folklore, pour une civilisation primitive; croyez vous que nous y arrivons? La fresque, par sa technique même, est une manifestation de vitalité, une explosion de joie”. *Le Corbusier, La crise des arts plastiques*, M. Le Corbusier envisage la question des matériaux colorés de revêtement, «Excelsior», 29 dicembre 1932, p. 5.

dell'edificio: “C'est précisément dans ces points que je voudrais situer peinture ou sculpture”³⁵⁷, affermava.

Per Le Corbusier il muro doveva essere esclusivamente il luogo di delimitazione di uno spazio di per sé già perfettamente espressivo. L'idea purista della policromia in opposizione alla progettazione plastica per mezzo della pittura che caratterizzava la teoria di De Stijl, aveva portato nel corso degli anni Venti a una serie di conflitti tra gli architetti modernisti e Van Doesburg ed anche Abstraction-Création, che aveva nel direttivo tre rappresentanti importanti della tendenza neoplastica – Vantongerloo e Jean Gorin – diedero continuità al discorso sulla “plastica architettonica” come inteso dal fondatore del neoplasticismo³⁵⁸.

Tra i partecipanti all'inchiesta dell'«Excelsior» vi era anche Auguste Perret: l'appello a “respecter le mur” dell'architetto non doveva ostacolare l'obiettivo della grande pittura murale “qui ne doit être un découpage des silhouettes plates mais bien plutôt la création par le peintre d'une ambiance nouvelle, pourvu que cette ambiance soit un ambiance plastique”, affermava.

Questo “ambiente”, tuttavia, doveva essere collocato in una superficie data (“une remplissage”) com'erano le metope nel Partenone³⁵⁹ e doveva fare utilizzo di un materiale

³⁵⁷ “Je fait une discrimination très nette entre la couleur comme élément constructif, qui est pour moi une nécessité, et l'œuvre d'art peinte sur laquelle je ne suis pas encor fixé [...] Une maison n'est pas une série de cubes se superposant et se juxtaposant, mais un organisme aux organes interdépendants, où je donne à chacun la place, l'espace et la forme carrée ou ronde ou hélicoïdale, qui me semblent les plus efficients. J'arrive parfois, avec ce programme strict, à créer des choses qui peuvent paraître monstrueuses. J'emploie alors la couleur comme un camouflage. Je donne de l'air à un plan que je veux faire disparaître en le peignant avec une couleur aérienne comme le bleu [...] J'arrive ainsi à établir un classement optique en me servant de la couleur [la couleur a] deux vertus : une vertu esthétique en tant que camouflage et une vertu esthétique servant à exalter le thème [...] je crois que dans tout bâtiment il y a ce que je pourrais appeler les points stratégiques. C'est précisément dans ces points que je voudrais situer peinture ou sculpture”. Le Corbusier, *La crise des arts plastiques*, M. Le Corbusier envisage la question des matériaux colorés de revêtement, «Excelsior», 29 dicembre 1932, p. 5.

³⁵⁸ Si rimanda al capitolo V.3. *Abstraction-Création nel Salon de l'Art Mural del 1935*.

³⁵⁹ “Qu'est notre architecture sinon une structure, une charpente si vous voulez, qui soutien des surfaces, c'est-à-dire ses remplissages? Une seule loi s'impose: respecter les points d'appui, peindre les vides, les remplissages. Ainsi firent toujours les Grecs, les Romains, les Gothiques, qui ne placèrent peintures ou

che non fosse quello della “pittura da cavalletto”: la pittura a fresco era quella che secondo l’architetto assolveva meglio a questa funzione³⁶⁰. Il principio del “rivestimento”, che fu punto di partenza per le riflessioni di Adolf Loos³⁶¹, trovò una sua declinazione di successo grazie a Auguste Perret attraverso il lavoro dell’associazione Art et Liberté, dove riformulò l’eredità del modernismo espresso nel rapporto tra arte e artigianato, affermando che la rinascenza artistica francese e moderna dovesse venire dalle arti decorative³⁶². Si trattava di un pensiero sposato da Zárraga, il quale aveva progettato diversi affreschi per i progetti di Perret³⁶³.

Il pittore messicano intervistò lungamente anche due architetti che avevano ottenuto l’apice del proprio successo con l’ascesa dello stile *déco* attraverso progetti che mediavano tra il classicismo della scuola Beaux Arts e il modernismo, riconducevano la presenza delle arti nell’architettura in una prospettiva ornamentale e di arredo: per Albert Laprade era necessario stemperare la lezione del nudismo con il buon gusto di un’architettura che avesse al suo interno “buona pittura e buona scultura”³⁶⁴.

sculptures que dans les métopes ou dans les espaces en dehors des structures”. Auguste Perret, *La peinture a fresque doit être un “matériau”*, *Enquête auprès des architectes*, «Excelsior», 28 dicembre 1932, p. 1

³⁶⁰ “Il faut que la peinture de chevalet reste la peinture de chevalet. [...] Pour la peinture murale j’attendrai que celle-ci devienne un “matériau”. Et dites bien ce “matériau” peut être le plus beau le plus riche de tous les matériaux de revêtement, car la sensibilité et l’art du peintre seraient intervenir pour donner à ce “matériau” son unité sa singularité et son humanité”. *Ibidem*.

³⁶¹ L’idea di “rivestimento” era radicata nella cultura europea dell’Ottocento dalla diffusione del celebre saggio di Gottfried Semper *I quattro elementi dell’architettura*, da cui partì Adolf Loos per *Ornamento e delitto*. Su questo tema con riferimento ai commenti sull’antologia di testi di Semper e Loos Cfr. Francesco Collotti, *Appunti per una teoria dell’architettura*, Quart Edizioni Lucerna, Lucerna, 2004.

³⁶² Nell’associazione militarono molti artisti post-cubisti e puristi, tra i quali Léger che aveva portato il discorso sul ruolo sociale dell’artista avanti, affermando che il pittore fosse un “super artigiano” che organizzava per principi puramente estetici la bellezza creata dalla società. Nancy Troy, *Modernism and the decorative arts in France – Art nouveau to Le Corbusier*, New Haven, Londra, Yale University Press, 1991, p. 103.

³⁶³ I disegni sono conservati presso il Centre Pompidou, n. inventario JP 888 P. Sul progetto della chiesa di Notre Dame de Raincy Michele Greet, *op. cit.*, p. 86.

³⁶⁴ “Eliminer toutes les pâtisseries en staff et autres abominations dites “décoratives” si fort en honneur il y a vingt ans, mais nous devons éviter de tomber dans un excès contraire [...] ne disons pas mal de la cure de nudisme de ces dernières années [...] si on n’est pas encore revenue à l’ornement (et on y reviendra) il est

Charles Siclis, architetto del Théâtre Pigalle, affermava nella stessa sede di inchiesta che il pittore dovesse “coprire le superfici come un operaio d’élite”³⁶⁵. In Francia, a differenza di quanto accadde in Germania con la chiusura del Werkbund, conseguenza della crisi economica, resisteva negli anni Trenta un artigianato rappresentativo del gusto della stessa borghesia che alimentava il mercato dell’arte contemporanea³⁶⁶.

In conclusione, l’inchiesta dell’«Excelsior» tentava di offrire una terza via da una parte al nudismo modernista e dall’altra alle posizioni della critica nazionalista che, senza arrivare ai reazionari atteggiamenti di Camille Mauclair³⁶⁷, aveva ripreso i temi di un ritorno al regionalismo nell’ambito dell’architettura³⁶⁸.

indéniable qu’il y a pour l’instant une tendance vers une association étroite de l’architecture avec la bonne peinture et la bonne sculpteur”. M. A. Laprade, «Excelsior», 29 dicembre 1932, p. 1.

³⁶⁵ “Un peintre réalise difficilement que s’il veut restituer à la peinture sa fonction architecturale, il faut qu’il se soumette aux servitudes de quelque chose, maison ou bâtiment public, qui est fait “pour servir” [les peintres] doit couvrir des surfaces comme des ouvriers d’élite”. Charles Siclis, «Excelsior», 29 dicembre 1932, p.5.

³⁶⁶ Sull’argomento si rimanda al libro di Nancy Troy, *Modernism and the Decorative. Art Nouveau to Le Corbusier*, op. cit.

³⁶⁷ Nel 1933 Mauclair dava alle stampe un *papillet* dove si scagliava contro il “nudisme” dell’arte e dell’architettura moderna che del resto, secondo il critico che definiva Le Corbusier il “Picasso del cemento”, condividevano lo stesso mercato. L’artigiano che lavorava la pietra veniva contrapposto all’architetto che utilizzava il cemento armato (il critico parlava di “pan-bettonisme”), identificando i valori dell’architettura regionale come antidoto all’uniformità livellante dello stile internazionale espressione dello spauracchio politico comunista. “Il y a un pédantisme sectaire du ciment armé comme un pédantisme du cubisme, du fauvisme et des « peintres constructeurs » qui nous ont tant ennuyés [...] le « nudisme » vaticine est ridicule [...] les trasteurs du béton sont soutenus par des comités financiers et politiques, et ont mobilisé pour leur réclame la même presse qui sert les marchands de la rue La Boétie ». Camille Mauclair, *L’architecture va-t-elle mourir ?*, Édition de la nouvelle revue critique, Parigi, 1933, p. 8.

³⁶⁸ Gustave Umbdenstock, professore all’Ecole des Beaux Arts e all’Ecole Polytechnique, con il suo volume *Cours d’architecture* (1930) fu tra i più strenui difensori di un’architettura regionale, l’unica a poter garantire la “paix social” e funzionare come necessario tampone contro le influenze tedesche e bolsceviche. Nel 1932 Umbdenstock pubblicò *La Défense des métiers de main des artistes et des artisans français*: prendendo spunto dal fordismo americano e dall’industrializzazione tedesca, l’autore richiamava il governo francese a tutelare le vittime della meccanizzazione, in particolare gli artigiani e gli agricoltori, la forza lavoro più importante della Francia. Le Corbusier rispondeva alle accuse nel pamphlet *Croisade ou le crepuscule des academies* nel 1932. Sull’argomento Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier and the Mystique of the URSS: Theories*

Il recupero del tema dell'affresco come tecnica principe dell'arte murale da una parte e dell'uso del colore subordinato all'idea di spazio architettonico dall'altra, contrastava con l'idea di arte totale che ancora nel gruppo Abstraction Création trovava spazio attraverso le posizioni di Vantongerloo. Il pittore olandese nel numero inchiasta di «Abstraction Création Art Non Figuratif» pubblicato nel 1933, a pochi mesi dall'uscita dell'indagine dell'«Excelsior», condannò in toto gli argomenti sostenuti da Zàrraga:

A l'époque féodale, les arts, l'architecture, la peinture et la sculpture, étaient juxtaposés [...] La fresque appartient particulièrement au régime féodal. C'est de ces possibilités que pouvait naître ce genre de la peigneur. Au fond, on pourrait dire que les murs (architecture), étaient camouflés par une peinture représentant le plus possible, ce qui intéressait le seigneur. Ce n'est donc pas une peinture murale, prise dans le sens architectural mais une histoire apposée au mur et partant, un' immense tableau appliqué sur le mur.³⁶⁹

L'artista olandese biasimava l'idea che le arti - l'architettura, la pittura e la scultura - fossero “giustapposte” e non nascessero con la prospettiva di un progetto totalmente concepito sul principio plastico della forma. Inoltre, il fatto che i muri fossero “mimetizzati” da un dipinto, a suo avviso era una cattiva interpretazione dell'idea di “pittura murale”: una storia fissata al muro non era un'opera d'arte ma un messaggio di propaganda del potere, una tecnica degna del “regime feudale”.

Quando usciva il numero del 1933 della rivista dell'associazione Abstraction-Création, in Francia il critico socialista Louis Chéronnet recensiva la V Triennale di Milano rimproverando i connazionali di aver “perso un'occasione” per la rinascita dell'arte murale,

and projects for Moscow 1928-1936, Princeton, 1992. Uno sguardo sulle questioni legate alla ripresa del regionalismo nell'architettura Remi Baoudoi, *L'Architecture en France des années 1930 aux années 1940, conflits 'idéologiques' et continuités formelles de la crise à la Liberation* in *Art et Fascisme: totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France des années 30 à la défaite de l'Axe*, ed. Pierre Milza e Fanette Roche-Pezard, Parigi, 1989, pp. 79-100.

³⁶⁹ Vantongerloo, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, pp. 43-44.

indicando come strada l'esempio fascista: gli italiani, secondo l'autore, avevano ridato vita alla "trinità" di architettura, pittura e statuaria³⁷⁰.

Vantongerloo fu l'unico artista a pubblicare sul numero-inchiesta di «Abstraction Création Art Non Figuratif» una riflessione sul tema del rapporto tra arte e architettura, che si inseriva nella precisa progettualità di rilanciare l'astrattismo nelle sue potenzialità di intervento nello spazio³⁷¹.

³⁷⁰ L. Chéronnet, *La V° exposition Triennale de Milan* in «Art et Décoration», Agosto 1933, pp. 245-256. Un'ampia trattazione di questi argomenti è in R. Golan, *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*, Yale University Press, London/New Heaven 2009.

³⁷¹ Si rimanda al *Capitolo V*.

Capitolo III.

I dibattiti interni al gruppo Abstraction-Création: il numero-inchiesta del 1933

*Le comité de l'Association Abstraction-Création
a posé aux adhérents les questions suivantes:*

- 1. Pourquoi ne peignez-vous pas des nus?*
- 2. Que pensez-vous de l'influence des arbres sur votre travail?*
- 3. Est-ce qu'une locomotive est une œuvre d'art? Pourquoi? Ou pourquoi pas?*
- 4. Est-ce que le fait, qu'une œuvre a l'apparence d'une machine ou d'une création technique, ôte ou ajoute à son efficacité artistique?*
- 5. Est-ce que le fait, qu'une œuvre a une apparence animale, ôte ou ajoute à son efficacité artistique?*³⁷²

(«Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933)

III.1. Perché non dipingete nudi? Una polemica contro i soggetti commerciali

Pochi mesi prima dalla pubblicazione dell'inchiesta di Abstraction-Création, nel dicembre del 1932, riapriva al pubblico il Musée du Jeu de Paume completamente ristrutturato, dove si distingueva la presenza di una sala dedicata alla Scuola di Parigi³⁷³.

³⁷² «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 1. Parteciparono al numero: Arp, Barbara Hepworth, Béothy, Bill, Bucheister, Calder, Delaunay, Del Prète, Domela, Dreier, Eltzbacher, Fernandez, Fischli, Foltyn, Freundlich, Gabo, Garcin, Gleizes, Gorin, Hélon, Herbin, Holty, Hone, Jelinek, Jellet, Kobro, Kosnik-Kloss, Kupka, Moholy-Nagy, Mondrian, Moss, Nicholson, Pevsner, Povorina, Power, Prampolini, Reth, Roubillotte, Rossiné, Schiess, Scwitters, Séligmann, Stazewski, Streminski, Tauber-Arp, Valmier, Van Doesburg, Vantongerloo, Villon, Vordemberge-Gildewart, Vuillamy, Wadsworth, Willimann.

³⁷³ In questa sala del primo piano si trovavano così esposti uno, affianco all'altro, Modigliani, Picasso, Van Dongen, Foujita, Pascin, alcune opere di Kisling, Zak, Ensor, Chagall e sculture di Orloff, Zadkine, Gargallo. Sulla stagione espositiva al Musée Jeu de Paume si rimanda a Costanza Ballardini, *La politica espositiva del Musée du Jeu de Paume tra 1931 e 1939*, Relatore Prof.ssa Maria Chiara Piva, Tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, Venezia, 2015/2016.

Van Doesburg aveva indicato sulle colonne di «Cercle et Carré» tra i nomi dei nemici dell'arte astratta Adolphe Basler, il mercante di Kisling che con la sua attività di critico per «L'Art Vivant» alimentò il successo della pittura contemporanea rappresentata dall'Ecole de Paris³⁷⁴. All'interno di questa scuola veniva prediletto lo stile “istintuale” di Vlaminck contro l'intellettualismo di altre tendenze, riscontrabile ad esempio nell'opera di André Derain³⁷⁵. La maggior parte dei pittori cubisti che parteciparono ai Salon degli anni Venti abbandonarono le ricerche più sperimentali: lo scultore lituano Lipchitz, ad esempio, all'inizio degli anni Venti aveva distrutto parte della sua produzione d'avanguardia giudicandola troppo astratta³⁷⁶. La stessa sorte toccò anche Auguste Herbin: dopo il fallimento della produzione degli “oggetti monumentali” di derivazione costruttivista³⁷⁷, iniziò infatti la fase di ritorno all'ordine, come testimonia la produzione di ritratti, nature morte e paesaggi pubblicati nella monografia edita da Abstraction-Création nel 1934. **(figura 72)** André Fage, cronista della casa d'aste Hotel Drouot, nel manuale *Le collectionneur de peintures modernes* pubblicato nel 1930 selezionava le tipologie di collezioni per soggetti dedicando un paragrafo ai pittori moderni di nudo: Renoir, Ingres, Modigliani. Annoverandolo tra i soggetti della pittura accademica per eccellenza, Fage segnalava al

³⁷⁴ Si veda Malcom Gee, *op. cit.* p. 131.

³⁷⁵ Scriveva Cherensol su Derain: “ Qui niera quel es recherches d'André Derain soient uniquement un jeu, une démonstration, un exercice de rhétorique, un dosage de tout ce que la peinture ancienne compte de froideur, de sécheresse, et d'inhumanité?”. *La Grande peinture contemporaine dans la collection Paul Guillame*, «L'Art Vivant», 15 settembre 1929, citato in Malcom Gee, *op. cit.*, p. 109. L'impostazione generale della rivista «L'Amour de l'Art» negli anni Trenta si orientava a sua volta verso una pittura sensualmente figurativa come quella praticata da Matisse, Raoul Dufy, De Segonzac e André Favory, secondo il punto di vista del suo fondatore e primo direttore Louis Vauxcelles. Dal 1927 il caporedattore fu Francois Fosca, che condusse una politica particolarmente conservativa sulla rivista. Tra il 1920 e il 1926 le posizioni più attente all'avanguardismo furono sostenute da Waldemar George, mentre Adolphe Basler adottò sulla rivista una posizione antimodernista. Nel 1930, ad esempio, recensendo la mostra *Cent Ans de Peinture Francaise*, deprecava il fatto che molti capolavori del passato fossero accompagnati da opere di Léger e Picasso. A. Basler, *Cent Ans de Peinture Francaise*, «L'Amour de l'Art», 1930, n. 9, pp. 375-9.

³⁷⁶ Sull'argomento si rimanda a Claire Maingon, *Les Salons du rappel à l'ordre, Paris 1914-1925: des artistes français aux artistes indépendants*, Tesi di dottorato in Storia dell'arte, dir. Paul-Louis Rinuy, Université Paris X, 2006, p. 295.

³⁷⁷ Si rimanda alle note nel Capitolo V.3.

collezionista il facile acquisto negli accreditati Salon des Artistes francais, Société Nationale des Beaux Arts o Salon des Tuleries³⁷⁸.

È dunque ipotizzabile che la redazione abbia voluto porre l'accento su questo soggetto per esplicitarne una critica, particolarmente sentita dai pittori del *milieu* costruttivista, come dimostrano le risposte pubblicate dagli artisti del gruppo Abstraction-Création sul numero-inchiesta. Otto Freundlich scriveva che il soggetto del nudo era “reazionario” e espressione di una “convenzione”³⁷⁹, mentre il pittore polacco Henryk Stazewski associava il soggetto allo spirito del classicismo che aveva caratterizzato il ritorno all'ordine³⁸⁰.

Per Streminski, fondatore del *Manifesto dell'unismo*, l'opera doveva essere espressione di una totale unità ottica. Dipingere il nudo voleva dire dipingere un soggetto e uno sfondo, quindi due elementi che dividevano l'idea del quadro come creazione unica³⁸¹: l'unità della superficie del dipinto era un elemento fondante della poetica dell'artista, come dimostrano le opere pubblicate con continuità sui bollettini di «Abstraction Création Art Non Figuratif».

(figura 34)

La scultrice nota con il nome d'arte Kopro, moglie di Streminski, tra le poche donne ad aver al proprio attivo la scrittura di importanti contributi teorici³⁸², accusava l'immaginario

³⁷⁸ André Fage, *Le collectionneur des peintures modernes*, Les Éditions Pittoresques, Parigi, 1930, p. 79 e p. 110.

³⁷⁹ “Le nu et l'homme en tant qu'objet et le monde des objets doivent être considérées aujourd'hui comme soutien de l'esprit réactionnaire et d'une convention stérile”. Otto Freundlich, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933, p.12.

³⁸⁰ “Le classicisme ne jouent aucun rôle dans ma peinture”, Stazewski, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933, p.42.

³⁸¹ “En poignant le nu on est obligé de peindre aussi le fond. En tout cas, quand nous peignons un objet, nous trouvons dans le tableau l'objet et le fond, donc deux choses sur un seul tableau. Parfois même quelques sensations optiques dans un seul tableau”. Streminski, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933, p. 40. Scriveva il pittore nel *Manifesto dell'unismo*: “It [a work of art] exist just by itself. A work of art is ORGANICITY OF A SPATIAL PHENOMENON... [...] A work of art is AN ORGANIC VISUAL WHOLE”. Traduzione da *Abstracto/concreto*, catalogo della mostra, Museo Julio Gonzalez, 20 settembre-2 dicembre 1990, appendice, s.p.

³⁸² Katarzyna Kopro pubblicò il libro *La composizione dello spazio* in collaborazione con Wladislaw Strzeminski nel 1931.

sensuale che portava con sé il soggetto: “L’action de sculpteur un nu donne des émotions d’ordre physiologique ou sexuel”, affermava³⁸³.

È necessario ricordare che il tema dell’erotismo ebbe una grande centralità nel numero di «Minotaure» pubblicato nel 1933, a cominciare dal ricordato articolo di Dalí dedicato a ritracciare il “fenomeno dell’estasi” nell’architettura modernista, pagina che veniva commentata fotograficamente da una composizione di dettagli anatomici femminili³⁸⁴.

Tra le risposte al questionario di Abstraction-Création non ci furono riferimenti polemici diretti al surrealismo, ma non si può escludere, leggendo l’affermazione di Kobre, un attacco velato al gruppo di Breton. A conferma di questa ipotesi, si ricorda che nel 1932 Michel Seuphor, critico vicino agli ambienti costruttivisti polacchi, pubblicava sul primo numero della rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» un lungo attacco contro il movimento che aveva messo al centro le “bassezze” del genere umano³⁸⁵.

Quando Moholy-Nagy rispondeva sardonicamente “Je ne peint pas des nus parce que je peux mieux les photographier”³⁸⁶, pur non volendo attribuire a questa affermazione una controversia esplicita nei confronti delle pubblicazioni surrealiste popolate dalle fotografie di nudi di Man Ray, l’artista ungherese prendeva una posizione chiaramente antitetica rispetto all’utilizzo del mezzo fotografico in senso rappresentativo.

I fotogrammi realizzati nel 1925-1926, (**figura 36**) anno dell’uscita del volume *Pittura, fotografia, film*³⁸⁷, accompagnavano il suo contributo nel numero-inchiesta; attraverso le immagini Moholy-Nagy veicolava il differente messaggio che esisteva fra produzione e

³⁸³ Kobre, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933, p. 27.

³⁸⁴ Tra questi si segnala Maurice Heine, *Notes sur le classement psychobiologique des parenthèses sexuelles* (pp. 36-37); Jean Frois-Wittmann, *L’art moderne et le principe du plaisir* (pp. 79-80); Salvador Dalí, *De la beauté terrifiante et comestible, de l’architecture Modern-style / Le phénomène de l’extase* (pp. 69-77).

³⁸⁵ “Leur [des surréalistes] principale préoccupation consiste à adorer comme une idole en le grandissant à l’homme entier ce petit morceau de merde que chacun a dans son cœur [...] les déchets humains et trop humains (bestiaux) qui s’amassent dans le gouffre de l’incertain et du subconscient”. M. Seuphor, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, 1932, p.11.

³⁸⁶ Moholy-Nagy, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 30.

³⁸⁷ Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, BauhausBucher, Berlino, 1925.

riproduzione attraverso i nuovi media ottici: la fotografia doveva essere impiegata nella cinetica delle forme e la luce era il mezzo espressivo che sostituiva il colore.

Merita soffermarsi sull'importante presenza di Moholy-Nagy all'interno di Abstraction-Création, il quale pubblicò su tutti i numeri della rivista. L'invito a partecipare alle attività associative arrivò probabilmente da Jean Hélion, il quale lavorò da intermediario per altri futuri membri del gruppo, ad esempio Barbara Heptworth e Ben Nicholson, che conobbero Moholy-Nagy in occasione della sua esposizione personale nello spazio di Abstraction-Création³⁸⁸.

I ripetuti inviti dell'artista ungherese a Jean Hélion perché si unisse alla nascente Bauhaus Design School di Chicago testimoniano una solida conoscenza tra i due³⁸⁹.

La ricerca pionieristica di Moholy-Nagy al Bauhaus, la fama di insegnante, oltre al riscontro che ebbe la sezione tedesca del *Salon des artistes décorateurs* al Grand Palais di Parigi del 1930 da lui organizzata, erano motivi sufficienti perché la sua partecipazione ad Abstraction-Création conferisse autorità al gruppo. Inoltre, nel 1930 Moholy-Nagy riprese a dipingere dopo cinque anni di interruzione, quindi è possibile supporre che la sua partecipazione ad Abstraction-Création fosse un modo per coltivare i rapporti con il sistema dell'arte parigino. I dipinti di questa fase segnavano inoltre un interesse per piani "fluttuanti" maggiormente dinamici e un trattamento della superficie più mosso rispetto alle ricerche nette e precise di metà anni Venti, come nei dipinti *La Sarraz* (1930) e *Sil I* (1933), quest'ultimo pubblicato su «Abstraction Création Art Non Figuratif»³⁹⁰. **(figura 37)**

Tornando al questionario, il fatto che tra tutti gli artisti coinvolti nel numero-inchiesta di Abstraction-Création solo i più vicini al costruttivismo, in particolare polacco³⁹¹, avessero

³⁸⁸ "Nicholson said to Charles Harrison that he met Moholy-Nagy in the summer of 1933 in Paris. Since Nicholson spent his summer in London, the more likely date was April. By that time, Hélion the founder member of Abstraction-Création knew all three". Citato in Jeremy Lewison, *Ben Nicholson*, catalogo della mostra, Tate Modern, Londra, 1994, p. 241.

³⁸⁹ Lettera di Moholy-Nagy a Jean Hélion, 14 Febbraio 1936, Chicago, Fonds Hélion, IMEC, HLN15.

³⁹⁰ Sull'argomento si rimanda a K. Passauth, *Moholy-Nagy. Op.cit.*, p.66. Sull'influenza di Moholy-Nagy sui giovani pittori ungheresi che militarono a loro volta in Abstraction-Création si rimanda a F. Mészáros, *Hungarian artists in Abstraction-Création, op. cit.*

³⁹¹ Sull'attività dei costruttivisti polacchi negli anni in oggetto AaVv, *Constructivism in Poland 1923-1936. Blok, Praesens, a.r.*, Essen-Otterlo, 1973.

deciso di rispondere esplicitamente al tema del nudo, anche se con locuzioni brevi o ironiche, conferma la possibilità che i rappresentanti dell'astrazione geometrica avessero interpretato la domanda come una sorta di provocazione rivolta alle tendenze più commerciali della scena dell'arte parigina. I pittori costruttivisti sembravano quelli che con più convinzione volessero dimostrare che l'avanguardia esisteva ancora nell'astrazione e non aveva perduto il suo spirito nel mercato, confermando quanto l'attività redazionale dell'associazione potesse assumere il valore di strumento critico rispetto allo status quo.

III.2. Cosa pensate dell'influenza degli alberi sul vostro lavoro? Il rapporto con la natura: contro il naturalismo e verso un'alternativa all'astrazione geometrica

“L'arbre, en tant que forme exprimant l'inspiration, est un symbole de l'art”
(Katherine Dreier, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933)

La semplificazione delle forme naturali nella loro riduzione alla geometria, attraverso la quale numerosi fra i primi astrattisti – la serie degli alberi di Mondrian è uno degli esempi classici – giunsero all'astrazione, era uno dei procedimenti dichiarati nel nome stesso dell'associazione. Le posizioni dei membri del gruppo si dividevano tra il riconoscimento dell'ispirazione del mondo naturale e la sua totale negazione.

Kurt Schwitters, tra i pionieri dell'avanguardia, rispondeva al questionario di Abstraction-Création accreditando la natura era tra le sue fonti di ispirazione per la costruzione dell'opera “astratta”, principio che si distingueva nettamente dal procedimento di “constatazione delle forme della natura”³⁹². L'affermazione di Schwitters ribadiva le premesse fondanti della

³⁹² “Je fais une grande différence entre la logique artistique et la logique scientifique, entre construire une forme nouvelle ou constater la forme de la nature. En construisant forme nouvelle, on crée une œuvre abstraite et artistique. En constatant la forme de la nature, on ne fait pas une œuvre d'art, mais on étudie seulement la nature. [...] Dans mes compositions abstraites, il y a l'influence de tout ce que j'ai vu dans la nature, par exemple des arbres”. Schwitters, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 41.

nascita dell'astrattismo come abbandono dell'imitazione dell'apparenza della natura³⁹³. Le fotografie del Merzbau che accompagnavano il suo contributo erano una testimonianza della sintesi di tutte le sperimentazioni formali che l'artista aveva attraversato, dal costruttivismo al dadaismo, e di un approccio metodologico sincretico³⁹⁴. (**figura 38**)

Il gruppo di Abstraction-Création si divideva nettamente tra coloro che avevano iniziato un processo di rielaborazione dalle forme della natura e dei suoi principi di organizzazione e quelli che si assestavano su rigorose posizioni geometriche.

Tra i primi vi era Jean Hélion: gli appunti dell'artista, annotati all'inizio della crisi che lo portò ad abbandonare l'arte astratta, partivano da una riflessione sull'osservazione della natura. La maturazione del giovane pittore francese – dai dipinti neoplastici alle composizioni di forme ondegianti nello spazio bianco o monocromo, testimoniata nei numeri di «Abstraction Création Art Non Figuratif» (**figura 39**) e confermata dagli scritti coevi³⁹⁵ –

³⁹³ La stessa interpretazione venne ripresa da Alfred J. Barr per la storicizzazione del termine “astratto”: la conquista pittorica del mondo esterno era stata completata e definita nella storia dell'arte dei millenni precedenti, di conseguenza il cuore della ricerca generazionale degli artisti del XX secolo guidati “to abandon the imitation of natural appearances”. A.J. Barr, *Introduction. The early twentieth century in Cubism and Abstract Art*, Moma, New York, 1936, p. 11.

³⁹⁴ “Il mio scopo è l'opera d'arte totale MERZ che riassume tutti i generi in un'unità artistica”. Scriveva nella rivista «De Ararat» nel 1921. K. Schwitters, *Merz*, in E. Grazioli (a cura di), *Kurt Schwitters*, Marcos y Marcos, Milano, 2009, p. 30. Su Abstraction-Création sono riprodotte due fotografie del Merzbau datate 1933. Si tratta di due dettagli dell'installazione: uno riprende la volta della struttura, l'altro un assemblaggio dadaista. Nell'archivio online della Tate Gallery si conservano le immagini delle tre fotografie realizzate nel 1933 da Wilhelm Redemann, che tuttavia non riprendono il merzbau nel punto di vista delle immagini pubblicate su «Abstraction Création Art Non Figuratif».

³⁹⁵ “La raison - l'instinct. Vie chimique-vie animale. Il s'agit de mettre un rond autour de cela, sans étouffer la vie animale, sa faculté de progresser, et de mourir. Tout nombre vivant est complexe comme 3,14. Il y a une “décimale, etc” à incorporer à chaque objet vivant. J'avais commencé la peinture, entre 1924 et 1929, par cette décimale, l'infiniment variable. J'ai fini, en 1929, par évoluer jusqu'au corps fixe du nombre, la structure stable, le “3” de 3,14. C'est la géométrie, Mondrian, Vantongerloo. C'est le plan et le volume, enfermés dans leurs deux ou trois dimensions métriques. Mais ce n'est en aucun cas l'espace. Ceux qui ont dit (Vordemberge, entre autres) que la peinture est l'affirmation des plans, ou la sculpture l'affirmation des volumes, sont restés primaires. Il sont 3. Il faut mettre le 0,14 mai pas à la queue. Il faut manier la structure, l'ébranler d'une secousse égale à 0,14. Quand j'ai compris cela, j'ai commencé à pencher des lignes dans mes tableaux et à incliner des couleurs: rouge vif, rouge moins vif; noir brillant, noir mat; couleur vive, gris. Et

seguiva quanto accadeva contemporaneamente dell'opera di Kandinsky, come dimostra la seguente annotazione di Héliion del marzo 1933:

La supériorité de la nature est d'offrir le maximum de complexité des rapports. C'est vers elle que je vais à grand pas. Je m'en rends compte chaque fois que j'augmente mes éléments.³⁹⁶

Sia Héliion che Kandinsky nell'anno 1933 visitarono lo studio di Arp a Meudon: l'artista svizzero studiava il processo di crescita delle forme - da qui l'interesse per la collezione di illustrazioni da giornali scientifici - sviluppando una ricerca parallelamente condotta anche nelle poesie, appunto ispirate al principio della crescita naturale. Nel numero-inchiesta di *Abstraction-Création* sia il contributo di Jean Héliion³⁹⁷ che quello di Auguste Herbin³⁹⁸ identificarono nell'immagine dell'albero una metafora dell'ideazione e della costruzione dell'opera³⁹⁹ così come Arp utilizzò la similitudine della crescita del frutto sui «*Cahiers d'art*» per sottolineare l'aspetto “creazionistico”, quindi concretista, dell'arte.

depuis il me semble que mes tableaux qui, de 1930 à 1932, furent comme des grains secs, se mettent à gonfler, à respirer, à vivre. Je ne sais pas comment ils fleuriront”. J. Héliion, Note del 24 marzo 1933 in Héliion, *Journal d'un peintre*, Carnets 1929-1962, 1992, p. 41.

³⁹⁶ J. Héliion, Note del 30 marzo 1933 in *Ivi*, p. 43.

³⁹⁷ “L'arbre est le type même de toute œuvre”. Héliion, «*Abstraction Création Art Non Figuratif*», n. 2, 1933,

³⁹⁸ “Un arbre qui a ses racines vivantes, développe tronc et branches, qui produisent des feuilles, des fleurs et de fruits [...] il existe des artistes qui, dans leur oeuvre espèrent et agissent de cette manière”. Herbin, «*Abstraction Création Art Non Figuratif*», n. 2, 1933,

³⁹⁹ “L'immagine era stata utilizzata anche da Katherine Dreier: Semblable à l'arbre, l'art, s'allongant vers le ciel, devrait avoir ses racines dans le sol, mais comme la machine, il devrait, puissant et rapide, avec l'effort minimum d'expression, silencieusement nous conduire de beauté en beauté par delà les frontières nationales”. «*Abstraction Création Art Non Figuratif*», n. 2, 1933, p. 10. La fortuna della metafora della crescita dell'albero, utilizzata per descrivere il processo di “costruzione” dell'opera, ebbe una sua fortuna anche a seguito dell'influenza di alcuni testi nati in ambito delle scienze naturali e diffusi nel milieu astrattista. Ad esempio Michel Seuphor utilizzava allo stesso modo la metafora dell'albero su *Cercle et Carré* riferendosi al saggio del biologo Hélian Jaworski *La découverte du monde* (A. Michel, Parigi, 1928).

Inoltre, porre l'accento sul legame con la natura, voleva dire dimostrare che l'arte astratta non fosse una tendenza intellettualistica o cerebrale, che escludeva ogni forma di interesse per la vita, come sosteneva l'inchiesta del giornale di Zervos.

Si attestava su posizioni divergenti il gruppo dei costruttivisti polacchi; per Strazeviski, a titolo d'esempio, il tema del rapporto con la natura riguardava movimenti passati: il romanticismo e l'impressionismo⁴⁰⁰. Entrambe le critiche sono di facile comprensione per la centralità figurativa che ebbe il soggetto del paesaggio; inoltre Van Doesburg nel *Manifesto dell'arte concreta* prese di mira esplicitamente l'impressionismo sia sul piano teorico – gli impressionisti avevano fatto astrazione partendo dalla finalità mimetica dei fenomeni naturali attraverso la pittura – che su quello tecnico della matericità del dipinto⁴⁰¹.

Streminski sottolineava che erano proprio le caratteristiche della forma dell'albero – in particolare la fluidità della forma – a contrastare con la natura del “quadro” in quanto unità di superficie⁴⁰², affermando, di conseguenza, la sua distanza dalle ricerche organiche. Per strutturare i rapporti tra le forme, com'è noto, questi pittori pensavano infatti ai modelli matematici e geometrici, secondo quanto Van Doesburg aveva dichiarato in «Art Concret»⁴⁰³. Vordemberge-Gildewart, le cui opere all'inizio degli anni Trenta, in particolare l'idea della composizione centripeta, offrivano soluzioni che avrebbero anticipato di un

⁴⁰⁰ “Ni le romantisme et l'impressionnisme ne jouent aucun rôle dans ma peinture”, Stazewski, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 39.

⁴⁰¹ “La technique doit être mécanique c'est-à-dire exacte, anti-impressionniste”. *Base de la peinture concrète*, «Art Concret», n. 1, 1930, p.1. Sull'argomento del rapporto degli artisti astratti geometrici con la tradizione impressionista e *fauve* si rimanda a Roque, *op. cit.*, pp. 82-83.

⁴⁰² “Les arbres m'ont révélé ce que n'est pas une œuvre d'art. La forme d'une arbre résulte: a) de la symétrie [...] b) d'un courbe fluidité de la forme [...] Le tableau ne pousse pas [...] Un œuvre d'art tend vers un degré plus élevé de l'unité de la composition”, Streminski, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 40.

⁴⁰³ “L'œuvre d'art doit être entièrement conçue e t formée par l'esprit avant son exécution. Elle ne doit rien recevoir des données formelles d e l a nature, ni de l a sensualité, n i de l a sentimentalité. Nous voulons exclure le lyrisme, le dramatisme, le symbolisme, etc.”. *Base de la peinture concrète*, «Art Concret», n. 1, 1930, p.1.

decennio la pittura minimalista americana, esautorava la creazione artistica dall'ispirazione di ogni oggetto reale o naturale⁴⁰⁴. *(figura 40)*

Con consueta ironia, Moholy Nagy esprimeva icasticamente quale fosse il suo interesse per il “lavoro organico”: “J’estime que c’est très agréable de travailler sous les arbres et je suis sûr que pour un travail organique, il faut plus de végétation que d’asphalte. Mais c’est l’affaire des communautés de réaliser finalement les plans des architectes et de planter plus d’arbres et de gazon dans grandes villes”⁴⁰⁵.

In conclusione, l’analisi delle risposte alla domanda del questionario di Abstraction-Création fotografa un’Europa dell’astrattismo divisa in due: da una parte gli artisti dell’est escludevano categoricamente le ricerche organiche dal proprio lavoro, dall’altra i pittori residenti a Parigi cercavano di rilanciare la propria opera attingendo all’immaginario naturale e organico, offrendo un punto di vista alternativo all’astrazione geometrica.

Attraverso il numero-inchiesta il gruppo di Abstraction-Création discuteva alcuni dei principi cardine delle avanguardie moderniste, come conferma la presenza di un’aperta riflessione anche sul “mito” della macchina.

III.3. “La locomotiva è un’opera d’arte?”. Lo spettro del mito della macchina

La terza domanda del questionario di Abstraction-Création chiedeva ai suoi iscritti se considerassero o meno “la locomotiva un’opera d’arte”, mettendo in discussione la centralità di un tema fortemente caratterizzante le avanguardie. Le posizioni dei membri del gruppo furono diverse: in prima analisi, i costruttivisti polacchi criticarono la centralità dell’oggetto meccanico nella sua valorizzazione formale connotata in senso purista.

Le ragioni della polemica concideva con la nascita stessa del purismo: la critica dell’arte astratta avviata da Le Corbusier e Ozenfant sulla rivista «L’Esprit Nouveau» si situava sul

⁴⁰⁴ “Pour moi l’objet ne joue qu’un rôle absolument secondaire. Car, au fond, il n’existe pas du tout à cause de sa statique. Mon art est antistatique. [...] Plus libres et purs sont les moyens et la conformation de l’artiste, plus il touche au fond des choses”. Vordemberge-Gildewart, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 49.

⁴⁰⁵ Moholy-Nagy, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 30.

terreno ormai noto dell'intelligibilità dell'opera d'arte, costruita attraverso la riduzione a un "vocabolario limitato" di "segni geometrici": "carré, carré rouge, carré bleu, carré jaune, carré blanc, carré noir, petit carré blanc, grand carré blanc, petit, moyen, etc"⁴⁰⁶.

La critica al neoplasticismo riguardava la formulazione stessa della teoria purista, che voleva inscrivere nella storia della pittura moderna come una presa di posizione rispetto al cubismo, come un ritorno all'ordine nello spazio pittorico: l'arte astratta eliminava l'oggetto, fondamento dei temi pittorici di Ozenfant e Jeanneret, che avevano eletto prodotti di fabbricazione industriale - essenzialmente oggetti del quotidiano che rispondevano alla legge dello standard – al centro dell'opera⁴⁰⁷.

L'estetica della standardizzazione, espressione di nuovo universalismo in sintonia con il materialismo dell'età moderna, aveva trovato la propria espressione nel purismo. In «Cercle et Carré» questa eredità era ancora presente nelle affermazioni di Léger quando il pittore auspicava il tempo della "mise en valeur de l'objet"⁴⁰⁸ e criticata aspramente da Van Doesburg, il quale sulle colonne della stessa rivista indicò tra i nemici dell'arte astratta la

⁴⁰⁶ "Un mouvement de peinture moderne né récemment aux Pays-Bas et qui semble échapper aux conditions nécessaires et suffisantes de la peinture (intelligibilité et mécanisme sensoriel), n'utilisant que quelques signes géométriques limités au rectangle, nous en donne aujourd'hui une démonstration négative. Cette restriction à un élément fait un langage si simpliste qu'il ne permet guère que de balbutier; intention d'apurement excellente à la base, mais vocabulaire limité à cette unique proposition: carré, carré rouge, carré bleu, carré jaune, carré blanc, carré noir, petit carré blanc, grand carré blanc, petit, moyen, etc". Ozenfant et Jeanneret, *La peinture moderne*, Parigi, 1925, p. 152. Gli attacchi al cubismo riguardavano i metodi di composizione ornamentale: i cubisti erano infatti accusati di aver semplicemente scomposto il dipinto attraverso quadri composti come tappeti, con elementi presi alla natura e dissociati e di aver portato verso l'ermetismo e titoli incomprensibili. Si veda Aavv, *De Stijl, op. cit.* e Aavv, *Le Corbusier*, Mondadori Electa, Milano, 1988 alla voce "Costruttivismo".

⁴⁰⁷ Sul rapporto tra la teoria purista e il tema dello standard Nancy Troy, *Art and Decoration, op. cit.*, pp. 230-245.

⁴⁰⁸ "L'évènement le plus significatif de notre temps est la mise en valeur de l'objet, des objets. Cela répond à ce sentiment très actuel du souci du détail, du fragment [...] On veut voir clair, on veut comprendre les mécanismes, les fonctions, les moteurs dans les plus subtils détails. Les ensembles ne nous suffisent plus – on veut sentir et saisir les détails de ces ensembles – et on s'aperçoit que ces détails, ces fragments, si on les isole, ont une vie totale et particulière". F. Léger, «Cercle et Carré», n. 1, 15 marzo 1930.

scuola di Ozenfant⁴⁰⁹. «L'Esprit Nouveau» non prese di mira solo il neoplasticismo: il costruttivismo fu tacciato di aver utilizzato la macchina come soggetto⁴¹⁰, a differenza del purismo, che vi si riferiva come a un modello di organizzazione, d'ordine. La questione legata al tema della bellezza dell'oggetto fu al centro della mostra *Machine-Age Exposition* nel 1927 alla quale partecipò un'ampia schiera di artisti poi associati ad Abstraction-Création⁴¹¹, manifestazione nata con l'intento di promuovere nel pubblico una consapevolezza della bellezza intrinseca della macchina, dei suoi componenti e dei suoi prodotti, nonché del suo ruolo come fonte per l'arte dell'epoca attuale.

Streminski nell'indagine pubblicata su «Abstraction Création Art Non Figuratif» sottolineava la necessaria presa di distanza tra opera d'arte e design industriale: “La beauté accidentelle d'une locomotive [...] ne détermine pas encore la réalisation de buts

⁴⁰⁹ Van Doesburg, «Cercle et Carré», *op. cit.*

⁴¹⁰ L'opposizione alle avanguardie da parte del purismo si basava sul rifiuto della rappresentazione della macchina: “La solidarité de l'art avec l'esprit industriel ne doit pas conduire à un art fabriqué à la machine, ni à des représentations de la machine [...] nous avons encore les pieds posés sur hier. Des erreurs alors se commettent: exagérations, débordements, désharmonies. L'art n'a que faire de rassembler à une machine (erreur du Constructivisme). Mais nos yeux se sont ravis à des formes pures. Les moyens de l'art (dont le terme est l'émotion constante, humaine, éternelle)”. *La leçon de la machine*, «L'Esprit Nouveau», n. 25, 1925, s.p.

⁴¹¹ “The Machine Age Exposition will show actual machines, parts, apparatuses, photographs and drawings of machines, plants, constructions, etc., in juxtaposition with architecture, paintings, drawings, sculpture, constructions, and inventions by the most vital of the modern artists. [...] The Machine Age Exposition will show actual machines, parts, apparatuses, photographs and drawings of machines, plants, constructions, etc., in juxtaposition with architecture, paintings, drawings, sculpture, constructions, and inventions by the most vital of the modern artists. [...] We will endeavor to show that there exists a parallel development and a balancing element in contemporary art. [...] The experiment of an exposition bringing together the plastic works of these two types of artist has in it the possibility of forecasting the life of tomorrow. All of the most energetic artists, both here and in Europe: painters, sculptors, poets, musicians, are enthusiastically organized to support this exposition, the Engineers are giving it their interested cooperation”. *The Machine Age*, catalogo della mostra, Little Review, New York, 1927. La mostra fu allestita da Jane Heap e Margaret Anderson nella galleria di Little Review che aveva sede all'indirizzo di redazione al 66th Avenue. Nel catalogo della mostra, la cui copertina era disegnata da Léger, era presente un contributo di Enrico Prampolini e tra gli artisti futuri associati di Abstraction-Création esposero Theo van Doesburg, Pevsner, Gabo, Streminski, Stazewski, Arp.

artistiques”⁴¹², affermava. L’argomento era di estrema attualità: il Museum of Modern Art di New York avrebbe infatti inaugurato nel 1934 l’esposizione *Machine Art*, dove venne presentata una selezione di centinaia di oggetti di produzione industriale atti a dimostrare, come scriveva Alfred Barr in prefazione, che la “bellezza assoluta” esistesse anche negli oggetti quotidiani⁴¹³, espressione utilizzata da Amédée Ozenfant ne *La peinture moderne*, libro che influenzò l’estetica dello storico dell’arte americano⁴¹⁴.

Per Moholy-Nagy la domanda del questionario di «Abstraction Création Art Non Figuratif» sollevava esattamente il problema della “gerarchia” delle arti sulla tecnica nonché della discriminazione tra opera e design; questo argomento per l’artista ungherese, il quale si era valso di tutti gli strumenti tecnici, tra cui apparecchi meccanici o mezzi chimici, per dichiarare la piena indipendenza dell’arte anche dai metodi artigianali che l’avevano condizionata, apparteneva a una concezione superata dal Bauhaus⁴¹⁵:

⁴¹² “Le but d’une locomotive est de produire une énergie [...] le but d’une œuvre d’art c’est l’unité de la composition [...] la beauté accidentelle d’une locomotive, d’un animal u d’un tableau ne détermine pas encore la réalisation de buts artistiques”. Streminski, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933, p. 39.

⁴¹³ “The beauty of machine art is in part the abstract beauty of "straight lines and circles" made into actual tangible "surfaces and solids" by means of tools, "lathes and rulers and squares. [...] the modern machine-made object approaches far more closely and more frequently those pure shapes Machines are, visually speaking, a practical application of geometry. The beauty of machine art depends often upon rhythmical as well as upon geometrical elements—upon repetition as well as upon shape”. Alfred H. Barr, *Introduction*, in Philip Johnson (a cura di), *Machine Art*, Museum of Modern Art, New York, 1934, s.n.d.p. Sulla mostra si rimanda al contributo con relative note di Sybil Gordon Kantor, *Le origini del Moma. La fortunata impresa di Alfred H. Barr, Jr.*, pp. 323-329.

⁴¹⁴ Si ricorda che anche il testo di Ozenfant *Art* (1938) venne pubblicato in edizione inglese e americana nel 1931. Il riferimento a *La peinture moderne* in rapporto alle influenze sul pensiero di Barr è in Reynar Banham, *Architettura della prima età della macchina*, op. cit., p. 218. Per un’analisi approfondita dell’importante ruolo svolto da Little Review e da Jean Heap per la diffusione dell’opera degli artisti puristi in America si veda Susan Noyes Piatt, *Mysticism in the Machine Age: Jean Heap and The Little Review*, 20/1, autunno 1989, n.1, pp. 18-44.

⁴¹⁵ R. Banham, *Theory and design in the first machine age*, *The architectural Press*, London 1960, trad. it. *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna 1970; Veronesi G., *Style and design*, 1909-1929, Thames and Hudson, London, 1968.

Une locomotive est aussi bien ou aussi peu une oeuvre d'art qu'un canif. Je n'aimerais pas établir une hiérarchie des arts sur la technique et d'autres domaines de la création. Cette troisième question appartient à des conceptions d'hier.⁴¹⁶

Il necessario cambiamento rispetto ai modelli del decennio precedente fu presente anche nella risposta di Enrico Prampolini alla domanda oggetto dell'inchiesta di «Abstraction Création Art Non Figuratif». Il contributo dell'artista italiano descriveva la direzione che aveva preso il secondo futurismo, orientato verso il superamento delle certezze plastiche dell'"arte meccanica" in direzione di una nuova sensibilità spirituale e cosmica che si declinava nell'idea della "simultaneità" delle forze⁴¹⁷:

Par esthétique de la machine nous entendons la splendeur géométrique et numérique faite de synthèse, d'ordre d'essentiel, de précisions d'engrainages, de mouvement, de donner-avoir, de continuité, de régularité. Cette esthétique est basée sur l'esprit de la machine et non sur la machine elle-même: simultanité de forces qui aspirent toujours plus à leur organisation⁴¹⁸.

Il testo inviato da Prampolini alla redazione di Abstraction-Création riprendeva nella parte iniziale il *Manifesto dell'arte meccanica* del 1923⁴¹⁹ mentre nella chiusura sopraccitata

⁴¹⁶ Moholy-Nagy, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933, p. 30.

⁴¹⁷ Sull'argomento si rimanda almeno a E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Celebes Editore, Trapani 1971, pp. 36-56.

⁴¹⁸ Prampolini, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 36.

⁴¹⁹ "Notre temps, caractéristiquement futuriste, apparaîtra distinct dans l'histoire de l'art par la divinité nouvelle: la Machine (Manifeste de l'art mécanique — Prampolini — Mars 1923, Rome, Revue «Noi», n.10-12, 1925). La vieille esthétique se nourrissait de légendes, de mythes et d'histoire, produits médiocres de collectivités aveugles et esclaves. L'esthétique futuriste se nourrit des plus puissants et complexes produits du génie humain. La Machine est bien le symbole le plus riche de la mystérieuse force créatrice humaine. De la Machine et à travers la Machine se développe tout le drame humain. Nous autres, futuristes, imposons à la Machine de surpasser sa fonction pratique pour s'élever dans la vie spirituelle et désintéressée de l'Art, et devenir ainsi une sublime inspiratrice. L'artiste qui ne veut pas s'effondrer dans l'imprécis et dans le plagiat doit aimer seulement la vie qu'il vit et l'atmosphère qu'il unique maître Machine. L'unique modèle est la « machine », fille nécessaire de l'homme, nécessaire prolongement du corps humain et de simultanité. Il faut distinguer entre

traduceva esattamente l'introduzione alla sala futurista alla XVII Esposizione Biennale internazionale d'arte del 1930, dove Prampolini ebbe una mostra personale⁴²⁰.

L'estesa e importante partecipazione futurista alla Biennale veneziana del 1930 registrava l'affermazione di una nuova direzione estetica che per Marinetti si contrapponeva esplicitamente all'astrattismo francese. Continuava infatti il fondatore del movimento:

Evitando l'errato punto di partenza astratto degli avanguardisti francesi e implicitamente la loro monotonia fredda e arbitraria, noi partiamo da un punto di vista reale. Togliamo dalla vita vissuta, trepidante, visibile, odorosa e tattile la simultaneità da organizzare e costruire plasticamente e che vogliamo respirante e palpitante⁴²¹.

Le opere di Prampolini presentate nella sala 39 della Biennale, composte dall'assemblaggio di materiali eterogenei – in mostra la serie *Intervista con la materia* -, venivano inquadrare da Marinetti in una cornice che sottolineava il contrasto tra la freddezza dell'astrattismo parigino e il legame tra “pittura e vita”⁴²² su cui si fondava la nuova direzione poetica del

forme extérieure et esprit de la machine”. Prampolini, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p.36. Il testo riprendeva molti degli assunti del *Manifesto dell'arte meccanica*: “La vecchia estetica si nutrive di leggende miti e storie, prodotti mediocri di collettività cieche e schiave. L'estetica futurista si nutre dei più potenti e complessi prodotti del genio umano. La macchina non è forse oggi il simbolo più esuberante della misteriosa forza creatrice umana? DALLA MACCHINA E NELLA MACCHINA SI SVOLGE OGGI TUTTO IL DRAMMA UMANO. Noi futuristi imponiamo alla Macchina di strapparsi alla sua funzione pratica, assurgere nella vita spirituale e disinteressata dell'arte, e diventare un'altissima e feconda ispiratrice. L'artista che non vuol perire nell'impreciso o nel plagio, deve prestar fede soltanto la propria vita e all'atmosfera in cui respira. [...] Bisogna però distinguere fra exteriorità e spirito della Macchina”. «Noi», II serie, a. I, n.2, Roma, maggio 1923.

⁴²⁰ “Unico nostro modello è la macchina, figlia necessaria dell'uomo, necessario prolungamento del corpo umano e unica maestra di simultaneità. Per estetica della macchina noi intendiamo lo splendore geometrico e numerico fatto di sintesi, ordine essenziale, precisione, ingranaggi, movimento, dare-avere, continuità, regolarità. Quest'estetica è basata sullo spirito della macchina e non sulla macchina stessa: simultaneità di forze che aspirano sempre più alla loro massima organizzazione”. F.T. Marinetti, *La nuova pittura futurista*, Catalogo della mostra, XVII Esposizione Biennale internazionale d'arte di Venezia, 1930, p. 141.

⁴²¹ *Ivi*, p. 140.

⁴²² *Ibidem*.

futurismo italiano. I rapporti internazionali dell'artista gli garantivano tuttavia il plauso di maggior esponente della pittura futurista italiana all'estero⁴²³. Prampolini fu l'unico all'interno del numero-inchiesta di *Abstraction-Création* a promuovere l'estetica del futurismo in quanto movimento artistico – “nous autres, futuristes”, scriveva infatti in diversi passaggi del testo – mentre gli altri artisti riflettevano su un'interpretazione esclusivamente individuale della personale ricerca artistica. Particolarmente significativo fu, a questo proposito, il contributo di Albert Gleizes, il quale rispondeva idealmente alle accuse rivolte dalla critica al suo lavoro sulle pagine di «Abstraction Création Art Non Figuratif».

III.4. La posizione di Albert Gleizes nella prospettiva di un “rétour à l'homme”

Nello stesso anno di uscita della pubblicazione del numero-inchiesta del gruppo astratto, Waldemar George pubblicava *Profits et pertes de l'art contemporain* dove proponeva una visione “umanistica” e “etica” dell'opera che contrastava l'immaginario della macchina⁴²⁴.

⁴²³ Scriveva Bruno Sanzin nell'articolo *Quadri polimaterici* di Enrico Prampolini alla Biennale: “Enrico Prampolini valendosi di elementi inconsueti, allarga, quando gli conviene le possibilità comunicative per mezzo appunto di questi materiali, che alle volte hanno una funzione plastica, tal'altra assurgono ad importanza tattile (vedi Quadriennale romana), ecc. È in certo senso logico che questi tentativi audaci del pittore Prampolini non trovino nel solito visitatore – che va a passeggiare all'Esposizione come più tardi andrà in Piazza S. Marco – riscontro di comprensione. È certo che i suoi tentativi coinvolgono una sensibilità ristretta a pochi. [...] Enrico Prampolini rimane l'ingegno che osa per il bisogno prepotente di creare al di là del finora raggiunto. Enrico Prampolini è da considerarsi oggi il maggior esponente della pittura futurista italiana, di quella pittura che l'estero applaude ed imita”. B. G. Sanzin, *Quadri polimaterici di Enrico Prampolini alla Biennale*, «Futurismo», anno I, 13 novembre 1932.

⁴²⁴ Il libro fu terminato nel 1931 e pubblicato due anni più tardi; Waldemar George concentrava la critica alla “la peinture en soi, forme supérieure de la delectation”, prodotto di una società atea che non sapeva né creare né comunicare la vita: “L'art de Matisse n'exprime qu'une vision rétinienne [...], [le cubisme est] un manifestation d'une rage iconoclaste [qui] envisage la figure comme un problème de formes [...] Léger identifie l'être humain au moteur [...] L'homme est fait à l'image de son art. Or cet art, poursuit-il, signifie la négation de l'homme. La maison, la rue, le théâtre, le cinématographe, l'affiche et la typographie portent l'empreinte de l'antihumanisme”. Sulle contraddizioni insite nella concezione “umanista” del pensiero del critico si rimanda a Yves Chevretil Desbiolles, *Le critique d'art Waldemar George. Les paradoxes d'un non-conformiste*, «Les

Facendo eco a quanto affermò Tériade rispetto agli artisti astratti che realizzavano “tableaux d’après les théories”⁴²⁵, Gleizes scriveva sul numero-inchiesta della rivista che l’opera non poteva che essere incomprensibile, quando concepita con un fine esclusivamente formale. L’ideazione dell’opera per ottenere un determinato fine estetico comportava per l’artista il pericolo dell’esercizio stilistico: “L’opera d’arte considerata passivamente, esteticamente, come un’imitazione sensibile, come un’interpretazione, come una trasposizione fino all’astrazione”, affermava l’artista, era la ragione dell’incomprensione dell’arte astratta da parte della critica. L’artista proponeva di rimettere al centro “l’attività creatrice umana” espressa attraverso “metodi artigianali e non estetici”, che il pittore identificava nell’unità formale di colore e figura attraverso la luce⁴²⁶.

Per comprendere la posizione di Gleizes è necessario tornare al 1925, quando l’artista iniziò la stesura di un saggio intitolato *Machine modernolatricie*, che non vide mai la stampa; in questa sede il pittore rispondeva alle critiche seguite all’Exposition del 1925 rivolte all’emergenza di un “cubismo art déco”, affermando che l’adattamento dell’estetica cubista ai disegni dei manifesti commerciali fosse dimostrazione dell’efficacia della forza comunicativa del cubismo al pari dell’arte murale⁴²⁷. Al tempo stesso Gleizes si dimostrava

Belles lettres», Archives Juives, 2008/2 Vol. 41, p. 106 e a Christopher Green, *Art in France 1900–1940*, Yale University Press, New Heaven-Londra, 2000, pp. 183-230.

⁴²⁵ Tériade, *Documentaire sur la jeune peinture*. Part II, *L’avènement classique du Cubisme*, «Cahiers d’art», n. 10, 1929, p. 453.

⁴²⁶ “Je regrette de ne pouvoir répondre à aucune des questions posées; je ne les comprends pas. Des nus, des arbres, une locomotive, une machine, une apparence animale, regard l’œuvre d’art, l’œuvre de création humaine par excellence, celle qui justifie l’homme dans le monde, qui explique sa primauté relative par rapport à la primauté absolue? Permettez-moi de vous dire que je n’aperçois pas le lien, l’action des uns sur l’autre. Si l’œuvre d’art est envisagée passivement, esthétiquement, comme une imitation sensible, comme une interprétation, comme une transposition allant jusqu’à l’abstraction, cela pourrait s’expliquer ; mais, comme je la considère activité créatrice humaine, je ne puis, pour la réaliser, que m’appuyer sur des méthodes artisanes — et non esthétiques — issues d’un principe où, en ce qui regarde le peintre, la couleur et les figures sont inséparables et appartiennent à l’unité formelle qu’est la lumière. Elle a régné autrefois, cette conception supérieure de l’œuvre d’art; je sais trop qu’on l’ignore aujourd’hui : c’est pourquoi nos tendances sont si mal comprises”. Albert Gleizes, «Abstraction-Création», n.2, 1933, p. 18.

⁴²⁷ Nel saggio Gleizes analizzava i buoni e cattivi utilizzi della produzione industriale di massa. Nel 1926 l’artista ultimava la stesura, decidendo tuttavia di non pubblicarlo poiché gli era impossibile operare una

critico rispetto alla diffusione all'influenza che aveva il design sul gusto del pubblico: nel saggio *L'inquietude – Crise plastique* pubblicato nello stesso anno, scriveva che l'angoscia degli anni era dovuta a "l'environnement des hommes, entourés d'objets qui, pour des raisons touchant à leur forme, tirent leur sensibilité"⁴²⁸. La posizione dell'artista a metà degli anni Venti - che può essere riassunta con il titolo della monografia a lui dedicata da Peter Brook *For and against the 20th Century*⁴²⁹ - si orientò verso quello che la letteratura ha chiamato "retour à l'homme", un'adesione ai valori ancestrali come il ritorno alla terra, comune negli anni Trenta a numerosi artisti d'avanguardia, frutto di un ampio dibattito che coinvolgeva parte dell'intelligenza francese sul tema del ricordato "declino dell'occidente". A testimonianza dell'impatto che ebbe il dibattito sull'opera dell'artista si conserva l'intenso carteggio con René Guénon, che spinse Gleizes ad abbracciare i valori cristiani come antidoto al mostruoso "altro": la civilizzazione della macchina occidentale⁴³⁰. Nel 1927 Gleizes mise in pratica questi principi creando la comunità artistica di Moly-Sabata e intensificando la sua produzione di opere a tema religioso: quando i monaci della chiesa di Sainte-Blanche in Serrières, villaggio che Gleizes aveva frequentato durante la guerra, trovarono il trittico commissionato all'artista "troppo astratto", il pittore si orientò nuovamente verso una iconografia leggibile⁴³¹.

distinzione tra i buoni e i cattivi utilizzi della produzione industriale: non vi era per lui alcun utilizzo positivo. Sull'argomento si rimanda alle note bio-bibliografiche in AaVv, *Albert Gleizes, Le Cubisme en majesté*, catalogo della mostra, Museo Picasso di Barcellona, Musée des Beaux-Arts Lione, 2001, pp. 94-96.

⁴²⁸ A. Gleizes, *L'inquietude – Crise plastique*, «La Vie des Lettres et des Arts», Parigi, anno 2, no. 20, Maggio 1925, pp. 38-52.

⁴²⁹ P. Brook, *Albert Gleizes. For and against the 20th Century*, Yale, 2001.

⁴³⁰ Ne *La crise du monde moderne* (1927) René Guénon, uno specialista nella filosofia indù, affermava che l'oriente dovesse essere posto come modello di spiritualità di fronte al capitalismo occidentale e al decadente materialismo: comparando l'est con quello che l'ovest è stato durante il medioevo, Guénon richiama un ritorno alla religione cristiana e demonizzava la civilizzazione della macchina occidentale. L'idea era condivisa da Albert Gleizes, il quale intrattiene un intenso carteggio con l'autore del volume, conservato presso il Centre Pompidou. Sull'argomento si rimanda a AaVv, *L'Art sacré d'Albert Gleizes*, Musée de Caen, Caen, 1985.

⁴³¹ È nota la vicenda della formazione della colonia di Moly-Sabata, che sosteneva la propria attività attraverso l'agricoltura e la produzione artigianale di ceramica, in aggiunta ai finanziamenti della scultrice australiana Anne Dangar. Nel 1927 Gleizes pubblicò *La Terre et les métiers manuels* dove accusava gli

Le opere pubblicate sulla rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» appartenevano a questa fase: le forme concentriche e segmentate riflettevano ancora il principio di piano-rotazione-ritmo come idea non rappresentativa che doveva evocare il vitalismo interno della natura ed al tempo stesso si ritrovava la riconoscibile presenza di elementi figurativi. Nel 1933 Gleizes cominciò inoltre a pubblicare una serie di articoli sulla rivista cattolica «Régénération» che riprendevano i temi sopraesposti⁴³², portando l'artista ad attribuire una personale accezione al termine "création" e alla posizione del gruppo Abstraction-Création in questa direzione.

Il 5 giugno 1934 Albert Gleizes tenne una lectio dal titolo *La peinture moderne dans l'histoire e son état actuel* al Courtauld Institute of Art di Londra, di cui non si conserva una trascrizione integrale ma l'edizione nell'estratto pubblicato nella rivista dell'associazione. In questa occasione l'artista presentò Abstraction-Création sottolineando alcune caratteristiche: il tratto generazionale del gruppo di "giovani" artisti⁴³³; la definizione eterogenea di diverse ricerche che tuttavia avevano il comun denominatore di voler combinare "plastique et

intelletuali francesi di aver abbandonato i valori spirituali a vantaggio del positivismo scientifico e del materialismo. Le scuole francesi e le università, secondo l'artista, avevano nutrito un uomo che, avendo dimenticato il suo legame con la natura e le origini, aveva eliminato le sue funzioni naturali a vantaggio di un'ipertrofia del cervello: una disposizione debole che aveva caratterizzato l'ultima condizione della modernità. Sull'argomento Romy Golan, *Modernity and Nostalgia*, op. cit., pp. 130-170 e Peter Brook, *Albert Gleizes. For and Against the Twentieth Century*, Yale University Press, 2011, pp. 141-150.

⁴³² Si ricordano alcuni titoli: *Vers la régénération intellectuelle; Naturisme ou du corps: naturisme de l'esprit; Le retour de l'homme à sa vie*. I titoli sono ricordati in Romy Golan, op. cit., p. 146.

⁴³³ "Depuis trois ou quatre ans, un groupement comportant un grand nombre d'éléments jeunes venus de tous les pays d'Europe et d'Amérique existe à Paris. On commence à connaître son nom: "Abstraction-Création". Ces jeunes n'ont retenu des générations antérieures que quelques personnalités qui leur ont paru être demeurées fidèles à leur foi d'or y a vingt-cinq ans ; pour ces dernières, c'est là un hommage significatif, car, à cinquante ans, ne pas être rejeté par la jeunesse, cela prouve qu'on a su conserver un coeur jeune". Albert Gleizes, «Abstraction-Création», n.4, 1935, p. 32.

esprit”⁴³⁴, forma e pensiero; la coerenza con i principi delle avanguardie degli anni Dieci⁴³⁵. In questa occasione Gleizes definiva il termine “abstraction” come procedimento di riduzione dei caratteri individuali delle immagini al denominatore comune della geometria e della matematica, conseguenza della lezione cubista⁴³⁶; il termine “création” invece doveva essere inteso non come “eresia intellettuale” ma nell’accezione di “azione” del creare una forma, di dare ai materiali una nuova vita attraverso la tecnica. Di conseguenza per l’artista non esisteva una dicotomia tra astrazione e creazione perché il secondo termine, privato dell’autonomia attribuitagli da Van Doesburg e Arp, coincideva essenzialmente con la realizzazione materiale e artigianale dell’opera:

Dans les deux mots accolés: “Abstraction-Création” il y a, lorsqu’on réfléchit, les éléments complets pour que la plastique soit esprit et pour que l’esprit soit la plastique.

Abstraction implique le dépouillement des caractères individuels des images sensibles. Comme je vous l’ai expliqué dans mon exposé des différents stades de l’évolution cubiste, ces images ramenées au même dénominateur avouent une nature essentielle, celle de la géométrie ; et celle-ci, également ramenée au même dénominateur, avoue une nature plus essentielle encore, celle des nombres. Abstraction signifie donc, par voie de dépouillement et de généralisation à la fois, le passage de l’image aux sens et à la mémoire, à la géométrie et à ses figures, à l’arithmétique et à ses nombres. Géométrie et arithmétique, figures et nombres, sont

⁴³⁴ “Ce groupement est curieux. Il ne s’encombre pas de définitions littéraires ; il n’est pas en quête de la découverte du « moi ». Cependant, il est impressionnant de constater combien tous ses membres sont, à des titres divers, désireux de toucher, par des moyens qu’ils pressentent simples, l’esprit. Plastique et esprit sont le commencement et la fin de leur raison d’être [...] Ce groupement n’a pas encore — c’est l’époque qui, dans son chaos, ne permet pas la délivrance complète, - une cohérence dans les méthodes et les moyens ; les individus tiraillent toujours plus ou moins pour eux-mêmes, mais le fonds est commun et l’idéal aussi”. *Ibidem*.

⁴³⁵ “A mon sens, c’est, aujourd’hui, ce qui continue le plus vigoureusement les recherches de 1910 et reste en accord avec les aspirations intuitives des artistes et des groupements du xix^e siècle et du début du xx^e siècle”. *Ibidem*.

⁴³⁶ I principali saggi di Gleizes sull’argomento furono *Cubisme (Vers une conscience plastique)*, 1926 e *Art et Science*, 1930. Peter Brook, *Albert Gleizes. For and Against the Twentieth Century*, op. cit., pp. 110-25.

les bases de l'homme entendu comme « image du créateur » et qui lui permettent d'agir plastiquement, selon l'esprit.

Création s'ajoute donc normalement à Abstraction, comme une conséquence; création compris seulement comme une action formelle humaine, bien entendu, et non comme le résultat d'une hérésie intellectuelle. Ce qui revient à dire que la création, dans le champ de l'humain, dont le « néant » est pour l'homme l'ensemble des matériaux créés par Dieu, ressortit à la mission non de l'artiste, qui commente ou organise un spectacle, mais de l'artisan qui fait un objet, une œuvre, et peut-être un chef-d'œuvre⁴³⁷.

Gleizes si esprimeva in termini sia plastici che metafisici, questi ultimi legati ad un senso rigoroso di “mestiere dell'artigiano”⁴³⁸ privilegiando la riflessione sul ruolo sociale dell'artista come espressione dei valori della vita e dell'uomo a discapito degli aspetti che riguardavano le teorie della forma. È possibile leggere la posizione del pittore su «Abstraction Création Art Non Figuratif», finora non commentata dalla critica, come espressione del contesto culturale che coinvolse le avanguardie negli anni del Fronte popolare: Gleizes ebbe infatti un ruolo attivo, assieme a Vantongerloo, all'interno di processo di partecipazione che portò il gruppo astratto a impegnarsi nelle manifestazioni legate all'arte murale promosse nel 1935, occasione nella quale il pittore francese promosse l'immagine del “peintre en bâtiment”. Inoltre, la sua lettura dell'arte astratta in quanto ricerca di una conoscenza umanistica contribuì alla diffusione di una precoce fortuna critica di Abstraction-Création come movimento che riuniva le tendenze astratte del cubismo e il surrealismo in quanto espressioni della “riscoperta dell'uomo”⁴³⁹.

⁴³⁷ Extrait d'une conférence faite par Albert Gleizes à l'Université de Londres — Coudauld Institute of Art — le 5 juin 1934, sur la Peinture moderne dans l'histoire et son état actuel, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 4, 1935, p. 32.

⁴³⁸ Si ritrova una continuità su questi temi nei saggi di Gleizes *Vie et Mort de l'Occident chrétien*, 1930; *Art et Religion*, 1931. Ivi, pp. 132-36. Il contributo del pittore cubista su Abstraction-Création non è mai stato commentato in questo contesto.

⁴³⁹ Si rimanda al paragrafo VII.2 *Sulla fortuna critica di Abstraction-Création*.

III.5. L'autonomia della creazione plastica rispetto alle fonti di ispirazione e il questionario di Abstraction-Création sullo sfondo della questione sociale

L'ultima domanda del questionario chiedeva agli associati se la presenza all'interno dell'opera di elementi leggibili e riconducibili all'immaginario organico o tecnologico potesse essere considerata una qualità o meno per l'efficacia del messaggio artistico. Il modello teorico con il quale la critica guardava all'arte astratta, come emerso nell'inchiesta pubblicata sui «Cahiers d'art», era quello della riduzione delle forme secondo la tradizione cubista, pietra di paragone di tutte le tendenze emergenti⁴⁴⁰. La posizione dominante all'interno della rivista, come abbiamo visto, fu quella di un'interpretazione della “realtà” dell'opera e dell'autonomia delle leggi interne alla creazione artistica, fossero queste ispirate ai principi di ordine geometrico o all'immaginario biomorfico, oppure alla costruzione di volumi e superfici dove resisteva una concezione fondamentalmente figurativa della composizione, come nel caso di Gleizes. Molti artisti, da Schwitters a Moholy-Nagy, risposero all'ultima domanda del questionario di Abstraction-Création affermando che il valore artistico dell'opera non poteva essere valutato dalla presenza o meno di un elemento riconoscibile all'interno della composizione⁴⁴¹.

L'idea fondante del pensiero di diversi pionieri del modernismo era che l'arte astratta cercasse di mettere in rilievo la “verità” della tela, il fatto che la pittura fosse secondo la formula di Maurice Denis “une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées”⁴⁴². Affermava a tal proposito Jean Gorin:

⁴⁴⁰ Sull'argomento Marie-Aline Prat, *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, La Cité - L'Age d'Homme, Losanna, 1984. Roque ha ripreso le tesi di Prat sostenendo che il nemico delle associazioni astratte fosse il cubismo, non il surrealismo. *Che cos'è l'arte astratta*, op. cit., p. 126.

⁴⁴¹ “Il ne fait rien à l'efficacité artistique, qu'on reproduise une machine ou un animal ou la Joconde”. Schwitters, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933; “Il importe peu qu'une œuvre ressemble à un appareil ou à une machine, ces éléments ne déterminent pas la valeur artistique. [à un animal] même réponse”. Moholy Nagy, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933.

⁴⁴² Sull'argomento si rimanda a George Roque, *Abstraction et modernisme*, in AaVv, *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, Éditions de l'EHESS, Parigi, 2010, pp. 1-20.

On a dit que la maison était une machine à habiter, on peut dire également que l'œuvre d'art est une machine à émouvoir, mais c'est l'esprit de la machine qui est l'esprit de vérité qui est ainsi à la base de l'œuvre d'art⁴⁴³.

Fu probabilmente per enfatizzare le ragioni di “verità” dell’arte che alcuni membri di Abstraction-Création decisero di non rispondere con un testo scritto alle domande del questionario, convinti che dovesse essere l’opera stessa a rivelarsi allo spettatore.

A tal proposito Delaunay, in risposta al questionario, affermava che la riproduzione di un’immagine nella sua interezza e a colori avrebbe spiegato meglio di ogni scritto teorico l’opera. È necessario ricordare che intorno al 1930, quando entrò a far parte di Abstraction-Création, Delaunay cominciò a sperimentare in maniera sistematica il rapporto tra interazione dei colori e percezioni ottiche di profondità, ritmo e movimento⁴⁴⁴. L’artista riconosceva al questionario il tentativo di rendere accessibili, con un’attitudine didattica, i temi dell’arte astratta; al tempo stesso criticava la riduzione del discorso sul piano della fonte di ispirazione, mentre a suo avviso la tecnica, ovvero i problemi della visione, avrebbero dovuto essere al centro: “Tout est dans la mode, l'ordre et moyens plastiques de représentation du nu, arbre et locomotive et surtout la manière de s'en servir”⁴⁴⁵, affermava in conclusione Delaunay.

La seguente dichiarazione di Naum Gabo pubblicata nel numero-inchiesta di «Abstraction Création Art Non Figuratif» sintetizza la medesima questione:

⁴⁴³ Gorin, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933, p. 19.

⁴⁴⁴ Sulle teorie del colore di Delaunay si rimanda a Georges Roque, *Art et science de la couleur: Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, pp. 114-120.

⁴⁴⁵ “Je pense que votre questionnaire a pour but d'éclairer la lanterne d'un cours du soir. Mais ce n'est pas dans vingt lignes qu'une initiation peut se faire vraiment utile pour ces élèves. Que ne donnez-vous simplement le document pictural tout nu et en couleurs, ce serait préférable à toute explication théorique. Seule la technique comprise dans son sens le plus sublime, dans ce qu'elle a d'universelle représentation, répondrait à vos questions pour enfants. N'oubliez pas que certains élèves comprennent mieux que leurs maîtres. Les mots: nu, arbre, locomotive, dans l'ordre que vous leur donnez, s'il y a relation avec les préoccupations actuelles que nous avons, ces relations ne sont pas fondamentales. Tout est dans la mode, l'ordre et moyens plastiques de représentation du nu, arbre et locomotive et surtout la manière de s'en servir”. Delaunay, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933, p. 9.

Une œuvre d'art (de n'importe quelle nature) n'a aucun besoin d'être expliquée par l'auteur. Au contraire, c'est l'œuvre d'art elle-même qui explique toujours son auteur⁴⁴⁶.

Delaunay, Gabo e Gorin provenivano da diversi percorsi di ricerca ma insieme erano arrivati ad affermare che l'arte non dovesse essere spiegata: dato che l'opera era concepita in base alle proprietà del materiale e del procedimento utilizzato, poteva essere compresa solo otticamente. Nello stesso orizzonte si contestualizzava il contributo di Alexander Calder: lo scultore americano rispondeva al questionario pubblicando un *mobile* accompagnato da una lunga didascalia che ne descriveva le sole caratteristiche tecniche senza commentarne la poetica. **(figura 41)**

In generale, i pittori di Abstraction-Création più vicini al surrealismo che gravitavano attorno alla personalità di Arp preferirono partecipare all'inchiesta evitando le dichiarazioni programmatiche: Seligmann, ad esempio, pubblicava sulla rivista del gruppo una lunga poesia disposta su tre pagine del numero⁴⁴⁷ e punteggiata graficamente dalla riproduzione di opere di Prampolini (*Forme-forze nello spazio*, 1932), del pittore russo Vladimir Davidovich Baranov-Rossiné, cubista avvicinosi anch'egli al surrealismo a inizio anni Trenta, e dello stesso Seligmann. Il pittore svizzero sperimentava sull'esempio delle forme organiche del conterraneo Arp una serie di composizioni sul tema della maschera, della danza e del movimento⁴⁴⁸ realizzate con forme astratte su fondo monocromo, come nel caso del dipinto *Ali* del 1930, pubblicato su «Abstraction Création Art Non Figuratif»⁴⁴⁹. **(figura 43)**

Nel numero trovava spazio anche Gérard Vulliamy, che si avvicinerà come nel caso di Séligmann al surrealismo a partire dal 1934. Il pittore francese non rispose a nessuna delle domande dell'inchiesta, presentando un testo generico nel quale si riferiva alla direzione artistica del suo lavoro come “émotion intellectuelle d'un état psychique”⁴⁵⁰, caratterizzato

⁴⁴⁶ Gabo, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933, p. 16.

⁴⁴⁷ Seligmann, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933, pp. 37-39.

⁴⁴⁸ Sull'attività del pittore negli anni in oggetto si rimanda a R.M. Mason, *Kurt Seligmann*, Ginevra, 1982, pp. 32-43.

⁴⁴⁹ Il dipinto è oggi conservato presso The Art Institute of Chicago, n. inventario 1981.270.

⁴⁵⁰ All'artista venne dedicata una pagina intera all'interno del numero del 1933. Vulliamy, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933, p. 50.

da un'originale ricerca formale segnica e materica abbandonata dopo il 1937, anno del suo avvicinamento a Dalì. (*figura 44*)

Apparentemente non fu fatto alcun tentativo di trovare un comun denominatore all'eterogeneità del numero della rivista, nemmeno visivamente: le composizioni postmaleviciane di Vordemberge-Gildewart avevano poco in comune con gli ovoidi dello svizzero Hans Erni, i volumi interconnessi di Gabo non assomigliano all'ordinata contrapposizione del quadrato e del cerchio nei bianchi rilievi di Ben Nicholson né alle forme fluttuanti di Jean Hélion. È possibile immaginare che il comitato direttivo di Abstraction-Création pensasse che il compito fosse stato assolto dal breve editoriale del primo numero, ribadito all'apertura nel numero-inchiesta del 1933:

Ce cahier présente les œuvres et les déclarations d'artistes indépendants qui s'efforcent, chacun de leur côté, de répondre à la demande culturelle de l'époque. Ils se sont groupés sur une idée générale de Non-Figuration. Ils ne sont pas d'accord sur tous les points, mais pensent que toutes les tendances doivent être conduites là où elles mènent.⁴⁵¹

L'ultima domanda proposta dalla redazione creava un cortocircuito tra le diverse tendenze, mettendo in crisi il modello critico attraverso il quale la stampa guardava all'astrattismo: la derivazione dell'opera da un modello preciso.

In conclusione, il numero-questionario del 1933 si presentava quasi come un glossario dei diversi temi che toccavano l'astrattismo; il suo carattere frammentario fa sì che appaia come una sorta di sintesi tardiva e poco incisiva di temi cubisti, costruttivisti e surrealisti, innestati quasi forzatamente sull'impianto della pubblicazione. Si tratta di un documento che si presta a letture stratificate: le scelte, come le elisioni, offrono una sorta di cartografia del pensiero di diversi caposcuola.

In particolare, sembra risulti assente il rapporto tra astrattismo e questione sociale, nonostante l'enfasi sulla disciplina e la nozione dell'esemplarità dell'artista in relazione al resto della società accumulasse la visione dell'arte cubista, purista e di tradizione costruttivista nell'orizzonte delle stesse idee. Alcune posizioni sull'argomento furono esplicite: "L'art naît

⁴⁵¹ Le Comité, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933, p. 1.

toujours dans un milieu et sur un fondement social, il signifie donc non seulement l'émotion, mais aussi un système résultant de ce fondement", scriveva Stazeviski⁴⁵². Anche Vantongerloo nel suo contributo all'inchiesta del gruppo sottolineava con forza il ruolo dell'arte nella collettività:

Le rôle que l'art joue dans l'ensemble de la vie sociale est le même que tout ce qui participe à l'évolution⁴⁵³.

Moholy-Nagy, come abbiamo visto, fu l'unico a far entrare nel numero-inchiesta di Abstraction-Création la questione della sperimentazione tecnica: da questo punto di vista l'attività editoriale dell'associazione fu strettamente orientata verso la promozione di pittura e scultura, tecniche tradizionali e più facilmente commerciabili.

Anche su questo fronte è possibile ritracciare una discontinuità di Abstraction-Création rispetto alla precedente esperienza di «Cercle et Carré»: nella sua rivista *Seuphor* dedicò infatti ampio spazio alle ricerche di Luigi Russolo, al cinema astratto di Hans Richter⁴⁵⁴, alle composizioni poetiche di Brzekowski⁴⁵⁵, al teatro di Vera Idelson⁴⁵⁶, che rientravano nell'orizzonte dei principi di una ricerca "costruttiva".

L'unico contributo che si assestava su questi temi pubblicato su «Abstraction Création Art Non Figuratif» fu quello del compositore Charles Berlandier, strutturato attraverso assunti e postulati atti a creare un parallelismo tra la forma dell'arte astratta e della musica come

⁴⁵² Stazeviski, «Abstraction Création Art Non Figuraif», n. 2, 1933

⁴⁵³ Vantongerloo, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933

⁴⁵⁴ H. Richter, *L'object en mouvement*, «Cercle et Carré», n. 3. Sullo stesso numero era presente anche un contributo di Eugene Deslaw, *Cinema abstrait*.

⁴⁵⁵ Brzekowski si riferiva alla poesia come ad una "superficie" e alle figure retoriche come immagini impiegate in modo tale che le tensioni degli elementi poetici siano equamente distribuite su tutto il piano della poesia: "Les éléments du poème: l'image et la métaphore, employées d'une telle façon, que les tensions des éléments poétiques soient distribuées également sur toute la surface du poème". J. Brzekowski, «Cercle et Carré», n. 1, cit.

⁴⁵⁶ Idelson proponeva uno studio sul movimento della marionetta a teatro. A suo avviso il teatro moderno doveva andare verso una ricerca del "mouvement pur, abstrait, le mouvement en soi." V. Idelson, *Problèmes du théâtre moderne*, «Cercle et Carré», n. 2, cit.

linguaggi universali figli di una moderna classicità⁴⁵⁷. Si trattò di un caso isolato: la pubblicazione dell'associazione fu infatti avulsa dal senso di aperta interdisciplinarietà che aveva costituito la lingua franca delle piccole pubblicazioni dell'avanguardia.

Al contrario, le discussioni dei legami tra arte e politica, il rapporto tra collettivismo e individualismo nella concezione dell'opera, e di conseguenza le questioni che riguardavano il rapporto degli artisti con la società, che trovarono ampio spazio anche nella critica d'arte del decennio precedente⁴⁵⁸, furono centrali nell'attività dell'associazione, come dimostrano le argomentazioni presentate nel capitolo successivo.

⁴⁵⁷ “Abstraction + Création = Musique. Tout art pur est abstrait. Toute abstraction dérive de la loi des nombres. [...] l'art de Bach, essentiellement architecturale, est essentiellement pur, essentiellement abstrait [...] La Grèce fut [...] la seule terre où l'idée – abstraction pure – ait pu, un jour, réellement prendre corps”. Charles Berlandier, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p.5-6. L'intero contributo del compositore era sviluppato per postulati ed asserzioni del genere sopracitato. È interessante notare che la tipologia di testo per assunti si ritroverà anche in Carlo Belli nella redazione della parte iniziale di *KN*. In un lungo testo, Hepworth reinterpreta il rapporto tra arte astratta e musica, un argomento che anche Jellett aveva introdotto e che è senza dubbio uno dei leitmotiv dell'astrazione.

⁴⁵⁸ Cfr. Gee, *op. cit.* pp. 135-138.

Capitolo IV

Astrattismo e politica, Abstraction-Création sullo sfondo della *querelle du réalisme*

IV.1. Note sul contesto

Il secondo numero di «Abstraction Création Art Non Figuratif» si apriva con una presa di posizione rispetto agli orizzonti foschi degli scenari politici loro contemporanei:

Le cahier «Abstraction-Création» numéro deux paraît au moment où, sous toutes les formes, sur tous les plans, dans quelques pays d'avantage qu'ailleurs, mais partout, la pensée libre est fermement combattue. [...] Nul ne peut à l'avance déterminer ce que sera l'art prochain. Toute tentative de limiter les efforts artistiques selon des considérations de races, d'idéologies ou de nationalités est odieuse. Nous plaçons ce cahier numéro deux sous le signe d'une opposition totale à toute oppression, de quel qu'ordre que ce soit.⁴⁵⁹

L'11 aprile 1933 la Bauhaus di Berlino fu chiusa dalla polizia. Nel *milieu* delle avanguardie parigine mancò una movimentazione per la difesa della libertà di espressione sotto il Reich e per il sostegno alla minoranza artistica tedesca residente nella capitale francese, a differenza di quanto accadde nel pieno della guerra civile spagnola⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ Le comité, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933, p. 1.

⁴⁶⁰ Sull'argomento Catherine Wermester, *La réception en France de l'exposition art dégénéré de Munich, en 1937*, Université Paris 1, Risorsa online : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/Catherine%20Wermester.pdf>; Hélène Duret, « *Dégénérés* » en France. *Tentatives de Définition d'une Identité collective par les Artistes Germaniques exilés en France à la Fin des Années 1930*, Art@s Bulletin 6, n. 2, 2017.

La repressione lanciata dai nazisti contro qualsiasi forma di opposizione che coinvolse gli ambienti artistici⁴⁶¹ provocò invece la reazione subitanea di Otto Freundlich, uno dei membri più attivi dell'associazione Abstraction-Création.

Freundlich fu l'unico a prendere posizione pubblicamente sull'argomento, in ragione delle vicende che lo toccarono direttamente⁴⁶²: il decreto di estradizione destinato agli ebrei tedeschi promulgato dal Reich fu l'inizio della lunga e sofferta trafila dell'artista per la richiesta della cittadinanza francese, che non gli venne mai concessa. Deportato nel febbraio del 1939, morì nel campo di concentramento di Majdanek nel 1943⁴⁶³. Nel manoscritto intitolato *Pour le Bauhaus et contre la réaction culturelle*, datato 1933 e conservato presso l'IMEC, l'artista auspicava un imminente rovesciamento del governo di Hitler, convinto che i valori della cultura avrebbero sconfitto la barbarie nazista:

[Les hitlériens] ne peuvent détruire [l'] esprit [du Bauhaus] car celui-ci a déjà conquis le monde [...]. La nouvelle race humaine que nous imaginons ne connaît ni couleur de peau ni couleur de cheveux, elle émergera quand elle se sera débarrassée du pouvoir gouvernemental qui veut abuser d'elle⁴⁶⁴.

⁴⁶¹ Tra il 1933 e 1937, anno della celebre mostra *Entartete Kunst* furono organizzate dal regime circa 20 esposizioni minori di condanna all'arte contemporanea. Sull'argomento si rimanda al recente libro O. Peters, R. Lauder, R. Price, B. Fulda, *Degenerate art. The attack on modern art in the Nazi Germany – 1937*, Ed. Prestel, New York, 2014.

⁴⁶² Freundlich nacque a Stolp in Pomerania nel 1878, morto in campo di concentramento in Polonia nel 1943, dopo ne 1924 si stabilì a Parigi dove incontrò Delaunay, Kandinsky, tenne contatti con il Novembergruppe. Una sua lettera del 1919, tradotta in italiano, è pubblicata in *Arte e rivoluzione*, op. cit., pp. 18-19. Nel 1935, Freundlich ribadì la sua opposizione al razzismo di Hitler nel testo *Vers la nationalisation de l'esprit* dove esortava gli artisti tedeschi a unire le forze per costruire un'Europa “dans laquelle non la haine mais la coopération pacifique se constitue par une culture et une civilisation mondiales communes”. O. Freundlich, 1935, IMEC.

⁴⁶³ Tra la bibliografia sull'artista si riamanda a Joël Mettay & Edda Maillet, *Otto Freundlich et la France, un amour trahi*, Perpignan, Mare Nostrum, 2004.

⁴⁶⁴ *Für das Bauhaus und gegen die Kulturreaktion - Pour le Bauhaus et contre la réaction culturelle*, 1933, Fondo Freundlich, IMEC, FRN 14.10.

L'attenzione tempestiva di Freundlich alla politica internazionale non fu un caso così isolato nel gruppo degli astrattisti parigini. Nelle pagine della rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» le discussioni che andavano contemporaneamente dibattendosi nei circoli militanti marxisti trovarono infatti uno spazio.

All'interno delle riviste «Clarté» e «L'Humanité» - palestre per la formazione di giovani pittori come Jean Hélion⁴⁶⁵ - nella metà degli anni Venti aveva trovato spazio anche la riflessione sulle arti figurative, con uno sguardo rivolto alla Germania e alla celebrazione di George Grosz come esempio di artista impegnato⁴⁶⁶.

Su queste riviste l'astrattismo, nonostante la militanza di molti pittori non figurativi nelle fila del Partito Comunista Francese, venne marginalizzato dai critici marxisti, a differenza di quanto avveniva contemporaneamente in Inghilterra attorno alla figura di Herbert Read⁴⁶⁷ e

⁴⁶⁵ Ricorda Jean Hélion nel suo libro di memorie: “Depuis cinq ou six ans déjà, je m'intéressais à l'idéal communiste, à ce qui filtrait de beau dans L'Humanité dont les pages littéraires et scientifiques, à cette époque, étaient remarquables”. Jean Hélion, *Récits et commentaires: mémoire de la chambre jaune, à perte de vue, choses, revues*, IMEC - Beux-Arts de Paris éditions, Parigi, 2004 (I ed. 1985), p. 297.

⁴⁶⁶ Sulla rivista «Clarté» la critica era attenta all'arte contemporanea - venivano ad esempio pubblicati articoli indignati per il conformismo generale dei musei che ignoravano artisti come Matisse, Vlaminck, Bonnard, Picasso, Dufy, Zadkine, Leger, Vuillard. *Salons d'automne*, «Clarté», n. 69, 1924. Diversi articoli sottolineavano la bellezza rivoluzionaria delle produzioni di Georges Grosz come esempio dell'artista capace di minare le basi della società capitalista. Léon Balzagette, *Georges Grosz*, «Clarté», n. 69, 1924. Per un'inquadramento della rivista si rimanda a Alain Cuénot, «Clarté» (1919-1928): *du refus de la guerre à la révolution*, in «Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique», n.123, 2014, 115-136. Anche «L'Humanité» diede molto spazio all'opera di Grosz (Jacques Sadoul, *Un peintre de la lutte de classe, Gorge Gross [sic]*, «L'Humanité», 25 marzo 1923); la maggior parte degli articoli della rivista – oggi consultabile integralmente online sul portale BNF Gallica - riguardavano il ruolo dello scrittore. Si rimanda alla bibliografia pubblicata in Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens (a cura di), *Prenez garde à la peinture!*, Akademie Verlag, Berlino, 1999.

⁴⁶⁷ Sul contesto inglese si rimanda a A. Bowness, *British Art and the Modern Movement 1930-40*, catalogo della mostra a cura di Id., National Museum of Wales, 13 ottobre - 25 novembre 1962), Bolton, 1962; A Fowler, *Toward a Rational Aesthetics. Constructive Art in Post-war Britain*, Osborn Samuel Gallery, London, 2007; V. Turner, *Modernism and the Visual Art*, in *Oxford Handbook of Modernism*, a cura di P. Brooker, A. Gąsiorek, Oxford, 2010, pp. 540-561. C. Harrison, *1920-1945: i testi teorici degli artisti e i dibattiti della critica*, in *1920-1945. La cultura artistica tra le due guerre*, a cura di V. Terraroli, Milano, 2006, pp. 30- 43

in America con l'attività della Scuola di Francoforte in esilio⁴⁶⁸, dove la modernità dell'espressione astratta fu interpretata nei termini di un'arte rivoluzionaria.

Di fronte al rifiuto e all'ostilità che in Francia colpì questa tendenza, criticata sia dai giornalisti d'arte che dai comunisti ortodossi sostenitori del realismo socialista, l'inedita analisi che si presenta in questa ricerca, dedicata alle posizioni politiche dell'associazione Abstraction-Création, offre una nuova angolazione che contribuisce agli studi sul rapporto tra arte e politica nel periodo dell'*entre-deux-guerre*.

Più di un decennio dopo "l'internationale des artistes"⁴⁶⁹ gli eventi storici degli anni Trenta portarono gli artisti vicini alle tendenze astratte a ripensare fini, mezzi e pubblico a cui riferirsi.

Abstraction-Création, a differenza del movimento surrealista che caratterizzò la propria attività con una trasparenza ideologica - attivismo politico da un lato e sperimentazione artistica dall'altro per concretizzare la "rivoluzione" intesa come trasformazione dell'uomo e dell'individuo - aveva deciso di restare fuori da ogni eventuale manipolazione politica e mediatica: "l'associazione è indipendente da tutti i raggruppamenti", si leggeva in ogni editoriale di apertura della rivista. Non solo da "gruppi" artistici, ma anche dalle fazioni politiche, si direbbe. Per molti artisti "indipendenti", come abbiamo visto, era necessario che le opere parlassero al posto delle teorie.

Questo tipo di atteggiamento, che implicava un discorso sulla purezza assoluta dell'opera di stampo idealista, aveva portato Vordemberge-Gildewart ad affermare nello stesso 1933, proprio sul bollettino dell'associazione: "Il n'existe pas d'art politique ou social"⁴⁷⁰.

L'indipendenza con la quale si presentava l'associazione Abstraction-Création era probabilmente dovuta a una scelta di posizionamento che, almeno a livello delle dichiarazioni di intenti, prendeva le distanze dall'operazione bretoniana di coinvolgimento sempre più

⁴⁶⁸ Sull'argomento si rimanda al capitolo di Thomas Wheatland, *Crosstown traffic: the New York Intellectuals Encounter Critical Theory*, in Id., *The Frankfurt School in Exile*, University of Minnesota Press, 2009, pp. 140-186.

⁴⁶⁹ L'espressione "Internationale des artistes", utilizzata in riferimento agli scambi culturali avviati dopo il Congresso degli artisti progressisti di Dusseldorf nel 1922, è di Serge Lemoine in *Paris/Berlin 1900-1933*, Catalogo dell'esposizione, Centre Pompidou, Parigi, 1978, p. 216.

⁴⁷⁰ Vordemberge-Gildewart, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 49.

manifesto del Surrealismo con la politica, che aveva trovato nelle mostre organizzate dagli stessi membri affiliati al gruppo una significativa occasione di propaganda culturale, artistica ed ideologica⁴⁷¹. Tuttavia, la tenacia con la quale Abstraction-Création difese la “non figurazione” si contestualizzava anche nell’ambito di una manifesta opposizione alla *nouvelle vague* delle tendenze figurative sostenute da alcune gallerie che a partire dal 1934 cominciarono a sostenere i pittori vicini alla tendenza del realismo socialista e dedicarono ampio spazio alla fotografia⁴⁷².

⁴⁷¹ Tra la numerosa bibliografia sul tema dei rapporti tra surrealismo e politica si rimanda a S. Harris, *Surrealist Art and Thought in the 1930's: Art, Politics, and the Psyche*, Cambridge, 2004 e Raymond Spiteri, *Surrealism and the Question of Politics, 1925-1939*, in *A Companion to Dada and Surrealism*, Chichester, 2016, pp. 110-130.

⁴⁷² La congiuntura politica del periodo 1934-1939 permise alla Galerie Billiet-Vorms – il cui direttore era il critico d’arte comunista Joseph Billiet – di giocare, per i temi delle sue mostre e l’orientamento scelto dagli artisti, un ruolo senza dubbio decisivo in quello che verrà battezzato, grazie ad una mostra dell’inizio del 1934, *Le retour au sujet*. Nell’ottobre 1935 Billiet organizzò una mostra di manifesti e fotografie, da Savignac a Dora Maar e nel maggio del 1936 con l’esposizione *Le réalisme dans la peinture*. Sull’attività della galleria si rimanda alle note pubblicate in Nicole Racine, *La querelle du réalisme (1935-1936)*, S. & R., n. 15, Dicembre 2002, pp. 113-132, pp. 119-120. Le esposizioni si contestualizzavano nell’ambito di un rinnovato interesse per la tradizione del realismo in pittura, analogo a quello che aveva accompagnato la nascita del movimento realista a metà Ottocento: nel 1935 era stata organizzata l’esposizione *Les maîtres de la réalité au XVIIIe siècle* al Musée de l’Orangerie (una lunga descrizione della mostra era pubblicata nell’articolo di Douglas Lord, Shorter Notices, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, n. 384, marzo 1935, pp. 138-140). Per un inquadramento si rimanda a Antonello Negri, *Il Realismo dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, Editori Laterza, Roma, 1994, pp. 56-57. Un’altra galleria che seguì questa linea la cui attività non è stata studiata finora fu la Galerie Seligmann: nel 1934 aprì la mostra *Rehabilitation du sujet*, che ebbe un notevole successo sulla rivista legata al PCF «Europe». L’autore scriveva che il XVIII secolo di Chardin e Fragonard aveva in comune con l’opera di Degas, Cezanne e Renoir l’attenzione al soggetto umano che dimostrava “un sens solide de la réalité” che doveva chiamare gli artisti ad interrogarsi sul tema del “dramma umano”: “Le mérite d’une pareille exposition – continuava l’autore – est de soulever de si graves questions. Les cinquante dernières années ont jeté la peinture sur des chemins ou chaque artiste, dans la solitude et l’inconnu, apprend son langage – il s’agit de peintres, non de fabricants, qui eux trouvent toujours des formules à exploiter [...] Comment, être mieux qu’un peintre, un homme qui exprimera avec ses moyens propre le drame que vivent les hommes, leur tristesse et leur joies? Cette exposition: La Réhabilitation du Sujet, fait se questionner une fois de plus des artistes”. *Rehabilitation du sujet*, «Europe», n.144, 15 dicembre 1934, pp.626-627.

Le posizioni politiche all'interno del *milieu* astratto furono intrinsecamente legate alle vicende personali degli artisti: Otto Freundlich prese posizione attraverso articoli di denuncia; molti emigrati russi avevano idee anticomuniste, come Kandinsky⁴⁷³, mentre Arp, invece, decise di esprimere la sua personale resistenza abbandonando la lingua tedesca e scrivendo poesie in francese⁴⁷⁴.

Gli esuli russi e tedeschi a Parigi arrivarono in una città che aveva un tessuto di organi marxisti molto attivo e radicato: tra il 1932 e il 1936, infatti, anni di attività di Abstraction-Création, si assistette ad una intensa politicizzazione del contesto culturale. Sulla rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» la riflessione sociale sull'arte si espresse con differenti approcci: la rivendicazione di autonomia e indipendenza di linguaggio, il desiderio di allontanarsi da qualsiasi irreggimentazione politica, oppure la formulazione di un pensiero che, adottando gli strumenti della critica marxista, identificasse nell'astrattismo il punto più avanzato della storia sociale dell'arte. Sebbene i rimandi a una generica simpatia del gruppo astratto per l'Association des écrivains Révolutionnaires facente capo al PCF⁴⁷⁵, oppure allo schieramento sul fronte anti-nazifascista dell'astrattismo⁴⁷⁶ emerga spesso come riferimento nella letteratura, non è stato finora condotto uno studio approfondito sull'argomento.

⁴⁷³ Alcune note sulla posizione politica di Kandinsky sono in Christian Drouet, *Kandinsky, Lettura a ritroso*, in *Kandinsky e l'astrattismo in Italia*, a cura di Luciano Caramel, catalogo della mostra, Milano 10 marzo-24 giugno 2007, Palazzo Reale, Ed. Mazzotta, Milano, 2007, pp. 32-33 e Christian Derouet, *Kandinsky et les Cahiers d'Art (1927-1944)* in *Kandinsky*, catalogo della mostra, Centre Pompidou, 8 aprile -10 agosto 2010, ed. Centre Pompidou, Parigi, 2010, pp. 307-323.

⁴⁷⁴ La moglie di Alberto Magnelli, Susi, ricordava gli anni dell'esilio di Arp durante la guerra a Grasse raccontando un aneddoto sull'odio che l'artista nutriva per il nazismo: "Toujours est-il que lorsqu'il travaillait à un plat, en le grattant, il disait, 'Ca c'est pour Goring! Ca c'est pour Goring!'"'. Susi Magnelli, citata in *Hans/Jean Arp: Les temps des papiers déchirés*, Musée national d'art modern, Centre George Pompidou, Parigi 1983, p. 76.

⁴⁷⁵ Pascal Ory, *La belle Illusion*, *op. cit.*; Gladys Fabre, 1978, *op. cit.*

⁴⁷⁶ Tra i recenti contributi in ambito italiano anche l'articolo di Monica Cioli, *L'astrattismo a Parigi negli anni Trenta: «Cercle et Carré e «Abstraction-Création» come laboratorio della modernità*, in «Visual History. Rivista di storia e critica dell'immagine», n. 1, ISSM, Napoli, 2013, pp. 37-48. Qui l'autrice tratteggia l'orizzonte comune dei gruppi astratti degli anni Trenta nell'affermare la libertà dell'arte contro i totalitarismi. Anche in questo caso non sono indagate le dinamiche del rapporto tra gli artisti astratti e la politica del Fronte Popolare, né tantomeno delle loro posizioni nell'ambito del dibattito sul realismo.

L'analisi comparativa di ciò che venne pubblicato nell'anno 1935 sulla rivista del gruppo, nei «Cahiers d'Art» e su «Commune», organo di stampa dell'organizzazione comunista AEAR (Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaire) è servita per argomentare la posizione di Abstraction-Création all'interno della *querelle du réalisme*, il dibattito artistico promosso dalla Maison de la Culture nel 1936, dove si trovarono anticipati gli scontri e le discussioni che avrebbero animato il mondo dell'arte del secondo dopoguerra alla ricerca di una dialettica tra difesa della libertà formale e impegno politico.

Contestualmente, la partecipazione di Abstraction-Création al Salon de l'Art Mural organizzato nel giugno del 1935, occasione nella quale il gruppo trovò un momento di riconoscimento pubblico alla propria attività, precisa i contorni di quale fu il coinvolgimento del gruppo astratto nella manifestazione che portò all'uscita di scena di Prampolini e l'ingresso di una nuova leva di artisti italiani nell'associazione.

IV.2. Parigi-Mosca nel *milieu* di Abstraction-Création

I semi che portarono alla germinazione dell'attivismo tra gli artisti di Abstraction-Création erano stati gettati nel corso degli anni Venti dai manifesti del costruttivismo russo, dall'utopia socialista di De Stijl e del Bauhaus: tutte queste esperienze avanguardistiche ebbero come punto in comune, nel loro programma, la creazione di un linguaggio universale, accessibile e comunicabile a tutti.

Herbin, come abbiamo ricordato, aderì al PCF nell'anno della sua fondazione, nel 1921; Albert Gleizes, negli stessi anni, scriveva numerosi articoli per la rivista «Clarté» dove presentava una visione sociale dell'arte orientata “verso un'epoca di costruttori”⁴⁷⁷.

⁴⁷⁷ A. Gleizes, *Vers une époque de bâtisseurs* (1920) in *Puissances du cubisme*, op. cit., pp. 150-180. Gli articoli suscitarono una polemica per il loro contenuto cattolico. Si rimanda alle note biografiche dell'artista con relative note in *Albert Gleizes, Le cubisme en majesté*, op. cit., p. 92. I fondatori di «Clarté», Henri Barbusse (1873-1935), Raymond Lefebvre (morto nel 1920) e Paul Vaillant-Couturier (1892-1937) furono dirigenti della fazione pro-bolscevica del Parti socialiste français, SFIO, fazione che diventerà nel 1921 Parti Communiste français. L'idea dominante nella rivista era quella di porre l'intellettuale come guida di un nuovo ordine sociale attraverso il movimento che Barbusse chiamava “L'Internazionale della Mente”. Sull'argomento

Nell'agosto del 1931 Jean Hélion attraversava l'URSS da Mosca a Kiev con l'amico pittore di origini americane William Einstein, un allievo di Ozenfant convertito all'astrazione da Mondrian al volgere del 1930. In una cartolina inviata ad Albert Gleizes, Hélion raccontava del suo incontro con "authentiques ouvriers et paysans" ma non menzionava scambi con artisti, sebbene l'iniziale motivazione del viaggio fosse stata dettata dalla curiosità di conoscere i maestri del costruttivismo⁴⁷⁸. In una lettera successiva Hélion informava Gleizes di voler passare un periodo in Svezia per far sedimentare le sue impressioni del viaggio in Russia; sapeva infatti che a Parigi sarebbe stato immediatamente interrogato:

J'étais allé là-bas [en Suède] au retour de l'URSS, pour réfléchir à tant de choses que j'y ai vues, sur que l'obligation dans laquelle je serais tenu, en France, de parler immédiatement de mes impressions, m'obligerait à prendre une opinion définitive trop rapide⁴⁷⁹.

La dichiarazione di Hélion testimonia il clima di vivace interesse che vi era in Francia per quanto avveniva nella Russia comunista. Il "viaggio a Mosca" negli anni Trenta diventò un vero e proprio genere letterario: tra il 1917 e il 1939 furono pubblicati più di 200 testi di

Bertrand Russell, Richard A. Rempel, Beryl Haslam, *Civilisation and the Class Struggle (1920) in Uncertain Paths to Freedom: Russia and China, 1919-22*, Psychology Press, 2000, pp. 118-119.

⁴⁷⁸ "Mon cher Gleizes, nous voyagés à travers l'URSS depuis cinquante jours, non en touristes étrangers mais en "ouvriers russes". Nous avons travaillé à Moscou et nous sommes joints, de ville a ville, à des troupes d'authentiques ouvrières et paysans, comme par hasard. Nous venus d'achever un voyage de 4 jours sur le Dniepr, autre Kiev et Duproetrak, puis entre Drupropetrak et Kitclikas. [nous avons rencontrée] 300 ouvriers, paysans, un général, 10 ingénieurs, quelque écrivains [...] fait pour nous des chorus merveilleuses, dont nous parlerons cet hiver". Jean Hélion, Cartolina ad Albert Gleizes, agosto 1931, Fonds Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Parigi. Nel suo libro di memorie ricordava che Van Doesburg, prima di morire improvvisamente, gli avesse raccomandato di incontrare El Listisky e Malevich. I due furono introvabili: "In vacanza", gli dissero. Riusci ad avere un breve scambio con Tatlin, il quale parlava solo russo, a una riunione del Volks. J. Hélion, *Récit et commentaires*, op. cit., p. 211.

⁴⁷⁹ J. Hélion, Lettera ad Albert Gleizes, Fonds Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Parigi, 11 dicembre 1931.

autori francofoni sul tema⁴⁸⁰. A partire dal 1927, quando il presidente francese Edouard Herriot abbandonò le istanze antibolsceviche e riconobbe l'URSS, cominciarono a fiorire numerose strutture culturali di ispirazione sovietica che animarono e finanziarono manifestazioni internazionali, legandosi ai circoli pacifisti di Henri Barbusse e Raimon Rolland⁴⁸¹. Nel 1930 si tenne il primo congresso degli amici dell'URSS a Kharkov nel padiglione di Melnikov, luogo di diffusione della propaganda sovietica, occasione nella quale venne lanciata la prima manifestazione anticolonialista che ebbe ampio seguito a Parigi grazie all'attività del gruppo di Breton⁴⁸².

Mentre negli anni Venti del Novecento fu il contesto culturale di Berlino ad offrire un'importante iniziazione alla cultura marxista⁴⁸³, grazie all'attività di El Lissitzky con la rivista «Vesc»⁴⁸⁴ e il fermento della Scuola di Francoforte, che tuttavia trovò nella libertà di stampa francese il veicolo alle proprie idee⁴⁸⁵, lo spostamento della sede europea del Comintern da Berlino a Parigi nel 1933 nel cosiddetto quartiere del “secours rouge”, spostò

⁴⁸⁰ Il più noto fu *Retour de l'URSS* di André Gide, pubblicato nel 1936, anche se i rimi articoli dello scrittore pubblicati su «L'Humanité» risalivano a inizio anni Trenta. I viaggi, compreso quello di Hélion ed Epstein, avvenivano attraverso la mediazione di un organo di propaganda sovietica appositamente preposto all'attività di organizzazione, l'Intourist. Sull'argomento Fred Kupferman, *Au pays des Soviets, Le voyage français en URSS 1917-1939*, Editions Tallandier, Parigi, 2007.

⁴⁸¹ Per una geografia attraverso la Parigi bolscevica degli anni Venti e Trenta si rimanda a Sarah Wilson, *Marx/Picasso and Socialist Realism in France*, Liverpool University Press, 2015.

⁴⁸² Sull'argomento si rimanda all'articolo con la relativa bibliografia di Sophie Leclercq, *La Raçon du colonialisme: les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*, Les Presses du réel, Dijon, 2010.

⁴⁸³ La catalogazione e la pubblicazione dei manoscritti di Marx videro protagonisti l'asse Mosca-Berlino attorno alla figura di David Riazanov, primo direttore dell'Istituto Marx e Engels di Mosca e, prima dell'epurazione del 1932, curatore dei volumi delle opere complete degli autori, pubblicate a Francoforte e a Berlino tra 1927 e 1930. Sull'argomento B. Souvarine, *Stalin. Aperçu historique du Bolschevisme*, Champ Libres, Parigi, 1977.

⁴⁸⁴ Sull'argomento Christina Lodder, *El Lissitzky and the Export of Constructivism*, in *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, Getty Research Institute, Los Angeles, CA, 2003, pp. 27-46

⁴⁸⁵ È utile ricordare che i quaderni della Scuola di Francoforte erano editi a Parigi da Felix Alcan. Sulla storia dei circoli editoriali tedeschi a Parigi negli anni Trenta H. Roussel, *Editeurs et publication des émigrés allemands 1933-1939* in G. Badia, *Les Barbelus de l'exile*, Grenoble, 1979.

l'asse verso la Francia. L'immigrazione di politici, intellettuali ed artisti tedeschi, la minaccia del Reich, portò all'apice l'influenza culturale sovietica nella capitale francese⁴⁸⁶.

Per quanto riguarda lo studio dei rapporti tra arte e politica nelle avanguardie francesi, mentre la letteratura sulle posizioni del surrealismo è ricca e numerosa, molto meno indagata è la posizione degli astratti nel dibattito marxista coevo, forse perché, come è stato ricordato, le opinioni antifasciste presero forma di un fronte più ampio solo con l'inizio della guerra di Spagna. La polemica di cui fu oggetto l'associazione Abstraction-Création sulle colonne de «L'Humanité» nel 1932, anno di uscita del primo numero della rivista, permette di ritrovare le ragioni delle conflittualità tra pittori astratti e intellettuali comunisti. Alcuni artisti del gruppo fecero il tentativo di instaurare un terreno di dialogo con gli organi del Partito, con l'obiettivo di promuovere un'alternativa all'estetica del realismo socialista.

IV.3. L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires contro l'astrattismo

All'inizio degli anni Trenta la fioritura di organi di stampa sovietici, dai «Cahiers du Bolschevisme» alla rivista «Appel des Soviets»⁴⁸⁷, diede un nuovo slancio alla pubblicazione di traduzioni dei testi di Marx e Engels, di cui ancora nel 1934 si lamentava la scarsità⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶ Sull'attività del Comintern a Parigi S. Wolkow, *L'internationale Communiste (1919-1943)*, ed. L'Atelier, Ivry-sur-Seine, 2010.

⁴⁸⁷ Una panoramica sulle riviste bolsceviche dell'epoca è in M.C. Bouju, *Lire en communisme. Les maisons d'édition du Parti Communiste (1920-1968)*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010.

⁴⁸⁸ Nel numero del 15 ottobre del 1934 sulla rivista «Europe» Jen Guéhenno scriveva: «On parlait de Marx en France. Mais on ne lisait pas. [...] La publication des Oeuvres complètes de Karl Marx est depuis longtemps en cours». Jen Guéhenno, En lisant Marx, «Europe», 15 ottobre 1934, p. 258. Daniel Lindenberg nel saggio *Il marxismo introvabile: Filosofia e ideologia in Francia dal 1880 a oggi* affermava che come nell'ambito dei circoli marxisti tra le due guerre non vi fu un intellettuale francese che avesse elaborato un pensiero originale (Nuovo Politecnico, Einaudi, 1978). La storiografia sulla diffusione delle prime traduzioni in francese degli scritti di Marx ed Engels tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX ha contribuito, in anni recenti, ad approfondire il problema dell'accoglienza delle loro opere negli anni in cui muoveva i primi passi la costruzione di un marxismo politico francese. Le traduzioni degli autori del *Capitale* vennero assicurate alla fine del secolo non solo dalle case dei piccoli editori socialisti e dal Partito, ma anche da rinomati editori universitari, pionieri nel settore delle edizioni delle scienze sociali. Inscrivendo le opere dei due teorici socialisti sotto la voce

Nell'ambito dell'estetica, l'elaborazione teorica e la diffusione conoscitiva di un'analisi marxista dei problemi culturali si limitava, all'epoca, al celebre testo di Lenin del 1905 sull'*Organizzazione di Partito e letteratura di Partito* e ai saggi del menscevico Georgi Plekhanov, considerato tra i "padri" del marxismo russo e deceduto nel 1918⁴⁸⁹.

All'inizio degli anni Trenta i primi studi di Lukàcs si muovevano ancora in ambito idealistico e solo nel 1933 uscì in URSS la prima antologia degli scritti sull'arte di Marx e Engels, a cui fece seguito nel 1936, questa volta in ambito francese, la raccolta curata da Jean Fréville⁴⁹⁰,

"sociologia" dei loro cataloghi, gli editori incoraggiarono il loro riconoscimento accademico. Sull'argomento Christophe Prochasson, *L'invention du marxisme français*, in Jean-Jacques Becker e Gilles Candar, *Histoire des gauches en France*, vol. I, La Découverte, Parigi, 2004, p. 427-443. Sulle prime traduzioni di Marx in Francia si rimanda a Jacqueline Cahen, *Les premiers éditeurs de Marx et Engels en France (1880-1901)*, «Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique», n. 114, 2011, 20-37.

⁴⁸⁹ Negli anni Trenta Plekhanov era considerato, nonostante gli ultimi dissensi con Lenin, come l'esponente maggiore del pensiero marxista sull'arte. Lo scrittore russo coniugava l'interpretazione materialistica della storia con l'estetica hegeliana. Olga Voitinskaia nell'Enciclopedia sovietica del 1933 – in pieno clima di realismo socialista - riassumeva in questi termini il pensiero dello scrittore russo: "La forma si afferma come una categoria al di fuori della storia, e che si sviluppa indipendentemente dal contenuto", pubblicato in Carlo Ludovico Ragghianti, *Marxismo perplesso*, Editoriale nuova, Milano, 1980, p. 44. Ragghianti leggeva il saggio di Plekhanov *L'art et la vie social* come fondamento di una critica marxista basata sulla "distinzione tra contenuto ideologico di un'opera (riflesso della base economica) e la positività estetica che non dipende né tanto meno è determinata da esso". Ragghianti citava in particolare il seguente passaggio di Plekhanov che a sua volta si rifaceva alla corrispondenza di Flaubert con George Sande: "Io considero la forma e il contenuto come due qualità mai esistenti indipendentemente l'una dall'altra. Chi crede possibile sacrificare la forma per l'idea cessa di essere un artista, ammesso che lo sia mai stato". In C. L. Ragghianti, *Marxismo perplesso*, op. cit., pp. 43-56.

⁴⁹⁰ Un primo tentativo di scegliere dal complesso delle opere di Marx ed Engels i brani dedicati all'arte e alla letteratura è stato compiuto nel 1933 prima a Mosca da Lifsic e Schiller, che pubblicarono un'antologia con prefazione di Lunacarskij. Ad esso fece seguito nel 1936 quello di Jean Fréville (pseudonimo del nome russo Eugène Schkaff), con una sua raccolta che è stata per molti anni la più facilmente accessibile e diffusa. La pubblicazione era apparsa per le Edition Sociales Internationales, faceva parte della collana "Les grands textes du marxisme", che vedeva a catalogo anche l'antologia di scritti sulla letteratura e sull'arte di Lenin e Stalin ed era stampata dal Partito Comunista Francese che pubblicava anche la rivista «Commune» ed una collana di testi marxisti. *K. Marx, F. Engels, Sur la littérature et l'art, choisis, traduits presentes par Jean Freville*, Edition Sociales Internationales, Parigi, 1936; *Lenin, Stalin, K. Marx, F. Engels, Sur la littérature et l'art, choisis, traduits presentes par Jean Freville*, Edition Sociales Internationales, Parigi, 1936. L'annuncio della

sostenitore del realismo socialista⁴⁹¹. Per colmare la mancanza di testi teorici di estetica marxista, nel 1932 sulla rivista «L'Humanité» vennero dedicati diversi articoli a commento delle tesi contenute nel libro di Plekhanov *Art et vie sociale*, scritto in occasione di una conferenza del filosofo russo tenuta a Parigi nel 1912 e pubblicato nella prima edizione in francese nel 1932⁴⁹². La redazione de «L'Humanité» aveva deciso di dedicare alcune riflessioni sull'eredità del pensiero teorico dello scrittore russo partendo da questa edizione, come annunciato proprio sulle colonne del giornale⁴⁹³, con l'obiettivo di fornire una base teorica all'Association des écrivains révolutionnaires (AEAR), nata nello stesso anno per promuovere posizioni più libere e pluralistiche rispetto alla precedente RAPP (Associazione degli scrittori proletari sovietici).

L'autore degli articoli fu Léon Moussinac, fondatore e dirigente dell'AEAR, nonché firma della pagina culturale de «L'Humanité» dal 1924, dove già all'inizio degli anni Venti sostenne il primato del cinema come arte popolare⁴⁹⁴. Il critico, firmandosi con lo pseudonimo Jean Peryalbe, rileggeva alcuni punti del saggio di Plekhanov in chiave leninista.

pubblicazione dell'antologia di Fréville era stata segnalata a più riprese sulla rivista dell'AEAR «Commune»: “Ce recueil de textes de Marx et d'Engels, consacrés à la littérature et à l'art, d'une valeur scientifique considérable, et pour la plupart inconnus en France, porte un nouveau coup à l'idéalisme dans un de ses domaines d'élection. Pour démontrer que l'œuvre d'art reflète les intérêts et les aspirations d'une classe sociale déterminée et quel es mystères de la création artistique peuvent être percés à jour comme ceux de la mécanique ou de la biologie, il fallait initier le public français aux idées de Marx et d'Engels”. Volantino pubblicitario inserito in «Commune», giugno 1935, Fondo preziosi, Biblioteca Fondazione Feltrinelli, Milano. Per un'antologia critica sul piano dell'estetica rimanda a Stefan Morawski, *Il marxismo e l'estetica*, Editori Riuniti, Roma, 1973.

⁴⁹¹ “On exige de l'écrivain la vérité, non pas une photographie morte, un “documentaire” figé, mais une vérité qui découvre les perspectives et les tendances, qui montre la réalité dans son développement”. Jean Fréville, «L'Humanité», 5 dicembre 1932.

⁴⁹² La conferenza di Plekhanov si tenne a Parigi il 10 novembre 1912 ma venne pubblicata in russo per la prima volta nella rivista *Sovremennik* (Il Contemporaneo). La prima edizione francese fu del 1932 sui numeri 3 e 4 della rivista dell'UIER – *Littérature de la Révolution Mondiale*.

⁴⁹³ Jean Peryalbe [Leon Moussinac], *Les thèses de Plekhanov. Appel aux artistes*, «L'Humanité», 14 gennaio 1932.

⁴⁹⁴ Il critico fu il primo a scrivere del cinema sovietico e in particolare di Eisenstein dando alle stampe *Naissance du cinema* nel 1925 e *Le Cinéma soviétique*. Aderì al PCF nel 1924 e fondò l'associazione Amis de Spartacus - Société d'études documentaires pour l'amélioration de la production cinématographique, la cui

Moussinac, infatti, sottolineava gli “errori teorici” di Plekhanov, frutto della mancata assimilazione delle posizioni di Lenin⁴⁹⁵, elencandoli per punti: erano da giudicare avventate le affermazioni contenute in *Art et vie sociale* dove si descriveva il “dissenso dell’artista” come necessario strumento di elevazione “al di sopra della società” (quindi non in funzione della rivolta di classe), così come la convizione dello scrittore russo che l’opera d’arte fosse “espressione di un sentimento”⁴⁹⁶. Plekhanov affermava inoltre che il senso estetico fosse “innato” e di conseguenza che l’arte fosse il prodotto del sistema economico-sociale ma anche della “libera creazione” dell’artista⁴⁹⁷.

attiva cineteca - la sezione di Parigi contava nel 1928 8.000 membri e circa 12.000 membri fuori dalla capitale – aveva di gran lunga superato il numero di 300 iscritti del Ciné-Club de France. Dal 1934 fu responsabile editoriale delle Éditions sociales internationales, casa editrice dell’AEAR che oltre alla mensile rivista «Commune» pubblicava saggistica marxista (cfr. infra, nota 28). Per una panoramica sul ruolo del critico si rimanda a Valérie Vignaux, *Léon Moussinac et le cinéma dans l’entre-deux-guerres : une théorie en actes ?* in *Journalisme et littérature dans la gauche des années 1930*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 15-25.

⁴⁹⁵ Scriveva Moussinac: “Seule la philosophie marxiste-léniniste permet de comprendre les défauts de sa [de Plekhanov] conception philosophique et esthétique: l’objectivisme, l’esprit contemplatif et son incompréhension de la philosophie, de la littérature et de l’art liés à un parti. Seule la conception marxiste-léniniste éclaire la voie du développement de la théorie bolcheviste de l’art [...] Plekhanov n’a pas toujours raison et commet dans cet article de grosse fautes théoriques”. Jean Peryalbe [Leon Moussinac], *Les thèses de Plekhanov. Appel aux artistes*, «L’Humanité», 14 gennaio 1932.

⁴⁹⁶ “1. Dans la conclusion fondamentale du chapitre sur l’origine de l’art utilitaire et sur la naissance de l’art pour l’art [...] il est dit injustement que le dissensions “aideraient l’artiste à s’élever au-dessus du milieu social”. Un tel point de vue imaginaire, au-dessus des classes, sur le développement de l’art, ne correspond pas à la réalité de la lutte de classes dans l’art”. *Ibidem*.

⁴⁹⁷ “2. Plekhanov écrit: “L’idéal de la beauté qui domine une époque ou une classe de la société réside en partie dans les conditions biologiques du développement de l’humanité, créant d’ailleurs des particularités de race, comme il réside également dans les conditions historiques de la naissance et de l’existence de cette société ou de celle classe”. De même que la création de l’art est un produit de l’histoire, la naissance de l’idéal du beau est déterminée non pas par les particularités biologiques et de race, mais par la pratique de la lutte de classe”. *Ibidem*.

Inoltre, il filosofo russo sosteneva che la “funzione” fosse slegata dai problemi di estetica, che l’espressione del gusto fosse un “jugment désintéressé”⁴⁹⁸ e il valore dell’opera d’arte fosse determinato da un “criterio astratto”: la forza dello “spirito della composizione”⁴⁹⁹.

Plekhanov era aperto inoltre a un’esercizio interpretativo rispetto ai fenomeni delle avanguardie: riconosceva un “realismo” all’impressionismo, anche se basato esclusivamente sull’“écorce du phénomènes de la lumier”⁵⁰⁰ e cercava di comprendere le ragioni del relativismo della visione “frappent” del cubismo⁵⁰¹.

Il punto che secondo Moussinac testimoniava l’elemento di maggiore “attualità” delle tesi di Plekhanov era la critica alla speculazione commerciale: “La vénalité étant générale, l’art

⁴⁹⁸ “3. Plekhanov souligne que “l’utilitarisme” n’a rien de commun avec l’esthétique, que l’expression du L’expression du gout es un jugement désintéressé, qu’il “suppose l’absence de considérations d’intérêt particulier chez la personne qui l’émette”. Cette pensée est influencé pas la philosophie de Kant. Plekhanov a transporté sans critique dans l’esthétique marxiste cette opinion du philosophe idéaliste que le jugement véridique du gout doit être un jugement impartial”. *Ibidem*.

⁴⁹⁹ “4. Plekhanov approuve Ruskin, quand celui-ci affirme que le mérite d’une œuvre d’art est déterminé par la force de l’esprit qu’elle exprime, que plus le sentiment y est élevé, plus il lui est “facile” de jouer un rôle de ralliement moral entre les hommes. Le critère de Plekhanov sur la force de l’esprit contenu dans une œuvre d’art est un critère purement abstrait. Il ne permet ni d’apprécier l’orientation de classe que chaque œuvre d’art représente”. *Ibidem*.

⁵⁰⁰ “Si les impressionnistes ont été des réalistes, il faut reconnaître que leur réalisme était des plus superficiels et ne dépassait pas l’écorce des phénomènes [...] les critiques les plus indulgentes restent décontenances et reconnaissent que la peinture contemporaine traverse une *crise de laideur*”. Lo scrittore russo citava qui Camille Mauclair, *La crise de la laideur en peinture*, in *Trois crises de l’art actuel*, Fasquelle, 1906, pp. 286-323. Plekhanov, *L’art e vie sociale*, p. 137.

⁵⁰¹ “L’absurdité au cube, voilà ce qui vient à l’idée quand on regarde ces exercices, prétendus artistiques. Mais le cubisme a sa raison d’être. Dire que l’absurdité élevée à la troisième puissance ne nous explique pas son origine. J’ai sous les yeux l’intéressant livre d’Albert Gleizes et Jean Metzinger *Du cubisme* [...] Il n’est rien de réel en dehors de nous... dissent-ils... Loin de nous la pensée de mettre en doute l’existence es objets qui frappent nos sens; mais, raisonnablement, nous ne pouvons avoir de certitude qu’à l’égard de l’image qu’ils font éclore dans notre esprit. [...] C’est l’idée que nous connaissons déjà et qui veut que notre “moi” soit la “seul réalité” [...] Si nous percevons la forme des objet par l’action qu’ils exercent sur nos sens, il est évident qu’on ne peut plus parler de l’impossibilité de connaître le monde extérieur”. Plekhanov, *L’art et la vie sociale*, pp. 138-139.

pour l'art' devient 'l'art pour l'argent'" ⁵⁰², affermava il filosofo russo nel 1912, anni di esplosione del mercato dell'arte francese, in particolare impressionista e cubista. Il dibattito su «L'Humanité» era particolarmente sentito nel gruppo di Abstraction-Création, come conferma la testimonianza di Jean Hélion:

Je crus quelques temps que l'on pourrait convaincre les révolutionnaires en politique de la validité d'un art qui l'était en peinture. C'est dans cet espoir que j'adhérai à l'AEAR où, sous la direction de Vaillant-Couturiere et de Léon Moussinac, nous eûmes à quelques-uns des discussions épiques. Herbin, qui défendait courageusement l'abstraction totale, parlait d'ingérence odieuse de la part des dirigeantes communistes: Jdanov, Plekhanov..., et réclamait la liberté pour l'art de se développer selon lui-même⁵⁰³.

Tra gli artisti di Abstraction-Création si associarono all'AEAR Jean Hélion, Auguste Herbin, Otto Freundlich, Albert Gleizes Laure Garcin e George Vantongerloo.

Senza dubbio la formazione dell'AEAR fu vista dai pittori simpatizzanti del Partito Comunista Francese come un momento di necessario dibattito sulle ragioni dell'arte, anche se bisogna sottolineare il pragmatismo con il quale nasceva l'organizzazione politica, alla quale molti artisti aderirono per rivendicare i diritti di protezione giuridica nei casi di contratti

⁵⁰² "Plekhanov établit qu'en définitive elle s'est transformée en théorie de l'art pour l'argent [...] En notant quel es esthètes modernes ont confondu le mouvement de la spéculation artistique, Plekhanov n'hésite pas à utiliser des textes de Camille Mauclair. Et le commente: les artistes aspirant toujours au "nouveau" parce que l' "ancien" ne les satisfait plus. Mais la question importante est de savoir pourquoi l' "ancien" ne les satisfait plus. L'unique raison en est que si le public continue à apprécier l'ancien, la propre *personnalité des artistes ne pourra pas se manifester*. La protestation qui s'élève contre l'ancien est provoquée, non pas par l'amour à l'égard d'une idée neuve quelconque, mais pour le souci égoïste d'exprimer cette "unique réalité du moi" auquel il a été déjà fait allusion dans l'analyse précédente. [...] Il est naturel que dans ces conditions, un tableau ou une statue ne soient plus que des objets de vente". Leon Moussinac, *Sur Plékhanov – L'art au service du prolétariat*, in «L'Humanité», 5 maggio 1932.

⁵⁰³ J. Hélion, *Recit et commentaires*, op. cit. p. 110.

non onorati dai mercanti falliti, la difesa della proprietà letteraria e artistica nei confronti degli editori, il diritto morale e soprattutto l'istituzione di un'indennità di disoccupazione⁵⁰⁴. I rapporti tra i membri di Abstraction-Création e gli esponenti dell'organizzazione comunista furono tutt'altro che pacifici: la testimonianza sopracitata di Jean Héliion restituisce lo spirito battagliero che animò il gruppo astratto e i membri dell'associazione comunista. Il 16 gennaio 1933, in occasione di una riunione dell'AEAR alla quale parteciparono Herbin, Héliion, Laure Garcin, Otto Freundlich e Jeanne Kosnick-Kloss, l'arte di Vantongerloo fu attaccata senza mezzi termini come “borghese”⁵⁰⁵.

È possibile affermare che gli artisti astratti si fossero iscritti all'AEAR con il progetto comune di resistere alla bolscevizzazione e all'adozione dell'estetica realista da parte del PCF. I contenuti pubblicati sul primo numero della rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif», al quale lavorò una redazione composta dagli artisti che avevano aderito all'AEAR, testimoniano la consapevole politica culturale dell'associazione in questa direzione.

IV.4. L'arte astratta ha perso la sua funzione sociale. Le critiche ad Abstraction-Création su «L'Humanité»

Il numero del 1932 di «Abstraction Création Art Non Figuratif» si chiudeva con la pubblicazione di un articolo di Paul Vienney, membro del PCF e attivo nelle politiche culturali dell'AEAR⁵⁰⁶; l'avvocato, noto alle cronache per le sue battaglie civiliste in favore

⁵⁰⁴ Sull'argomento Pascal Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, CNRS éditions, Parigi, 2016 (prima edizione Librairie Plon, Parigi, 2004), pp. 234-238.

⁵⁰⁵ La testimonianza è riportata in A. Thomas, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁰⁶ L'archivio del PCF conservato presso la Fondation Gabriel Péri di Parigi è digitalizzato e disponibile per la consultazione online. Ricerche sull'attività di Vienney hanno fatto emergere solo alcuni documenti relativi alla sua attività di indagine sulla crisi delle stamperie francesi. Matériaux sur le travail des régions du PCF: Procès-verbal des séances des comités régionaux, correspondance avec le secrétariat du PCF, Cote 517_1_1662, Fondation Péri, Parigi.

dei diritti dei detenuti minorenni nelle carceri⁵⁰⁷, era iscritto nella stessa sezione di Auguste Herbin e, come è stato ricordato, fu l'unico acquirente delle sculture costruttiviste realizzate dall'artista francese a inizio anni Venti.

Nel testo pubblicato sul numero dell'associazione, Vienney accusava l'astrattismo utilizzando argomentazioni che coniugavano le critiche espresse dai teorici comunisti de «L'Humanité» e dai critici d'arte dei «Cahiers d'art»: all'arte astratta venivano imputate un'attenzione esclusiva al tema della macchina⁵⁰⁸; la dipendenza dai termini scientifici di “analisi, geometria, numero”; la deriva verso un intellettualismo che aveva sacrificato i valori di “spontaneità” connaturati all'arte; la produzione di immagini destinate a un pubblico di “iniziati” e l'incomunicabilità dell'opera alla massa⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷ Un breve profilo di Paul Vienney è tratteggiato in Kari Evanson, *Vers le chemin de la vie : le discours communiste lors de la campagne médiatique contre les bagnes d'enfants, 1934-1938*, in *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n. 15, 2013, 187-202.

⁵⁰⁸ “L'évolution sociale nous a conduit à la science et à la machine; l'art nous conduit au même point. La machine qui domine d'époque fait également le monde à son image. C'est un fait que l'habitat de l'homme moderne copie l'habitat de la machine, que l'architecture se développe sur le thème “usine” et rend impossible tout autre peinture que la peinture non représentative”. Paul Vienney, *Développement de l'art abstrait et développement social*, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.1, 1932. Il tema della macchina come esempio del declino dello stato economico aveva alimentato, come abbiamo visto, una parte importante della cultura francese del ritorno all'ordine. In un'ottica antifordista l'argomento era presente nelle antologie di testi di Lenin diffusi in Francia. Si cita a titolo d'esempio questo passaggio l'introduzione all'antologia curata da Fréville: “La Révolution d'Octobre ébranle encore davantage chez les philosophes et les idéologues de la bourgeoisie leur fois dans l'avenir de la culture. Le progrès, même réduit, comme l'entendent Taylor et Ford, à la technique, provoque le chômage, augmente la misère et la cohésion du prolétariat, dresse contre le régime des armées haves et faméliques de sans-travail. La machine a précipité le déclin de l'Occident! Aux foules grégaires pliées sous le primitif, solitairement perché comme un vautour... sans un seul sentiment partagé avec ses semblables, en liberté complète, l'homme fort, l'homme solitaire”. J. Fréville, *Sur la littérature et l'art: V. Lénin, J. Stalin*, 1936, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁰⁹ “Analyse, géométrie, nombre... l'art abstrait nous découvre ainsi des méthodes de laboratoire et se rapproche de la précision mathématique de la machine. L'art abstrait cesse d'être social dans la mesure où il cesse d'être spontané pour tomber dans la froide catégorie de la construction cérébrale et de la raison. Qu'il adopte les méthodes des sciences expérimentales ou se présente comme une possibilités de développement sont limitées par le degré de culture. Il est fonction du développement social. En régime actuel, par exemple, il ne peut être qu'un apanage d'initiés”. *Ibidem*.

In aggiunta, Vienney sottolineava il carattere “pessimista” e di “evasione” dell’arte astratta, isolata in una “rivoluzione formale” che non aveva nessun riscontro nell’“azione sociale”, un argomento, quest’ultimo, che animò pochi anni dopo la *querelle du réalisme*. Scriveva Vienney:

L’abstraction n’a aucune valeur pour l’action. ‘L’idée normal tend à se réaliser’, à engendrer un acte. Or l’idée pure ne suscite plus d’acte. [...] Pour agir il faut aussi plonger dans la réalité, dans toutes les choses concrètes dont l’art abstrait s’éloigne. L’abstraction traduit un pessimisme fondamental à l’égard de la vie sociale. En affirmant sa liberté à l’égard du monde sensible l’artiste qui ne se révolte pas contre l’ordre des choses mais contre les choses elles - même, fuit le monde pour chercher un refuge dans l’abstrait. C’est proprement une évasion. [...]

Enfin, l’abstraction n’est possible qu’à la condition d’avoir un absolu à traduire. La beauté du Parthénon vient de ce qu’il interprète une civilisation en équilibre. Le monde moderne est loin d’offrir cette harmonie à l’artiste qui ne trouve dans la machine ne se suffit pas à elle - même et le monde a perdu l’habitude des synthèses. La machine est un modèle mais elle est aussi un obstacle qu’il faut franchir. Le développement de l’art abstrait s’arrête au point où s’arrête le développement social⁵¹⁰.

Nell’ambito delle avanguardie russe e tedesche, tra il 1918 e il 1932, si era sviluppata com’è noto un’impostazione che implicava il superamento di ogni concezione idealistica dell’“autonomia” dell’attività estetica: l’artista era un “produttore” di comunicazioni culturali che interveniva nella realtà sociale ed economica. Esisteva una profonda differenza fra la situazione sovietica, dove nel giro di quindici anni venne messa in atto la politica culturale leninista, e quella tedesca in cui, come accadde in Francia, l’ipotesi rivoluzionaria

⁵¹⁰ Paul Vienney, *Développement de l’art abstrait et développement social*, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.1, 1932

doveva rimanere tale e agire a livello utopico o di prassi politica all'interno di un sistema democratico⁵¹¹.

L'AEAR agiva in questo orizzonte politico e si poneva il problema di creare un rapporto con le avanguardie artistiche, sollecitando gli artisti che simpatizzavano per il PCF a sposarne la causa. Moussinac dedicò uno dei suoi primi articoli sull'argomento all'arte astratta: nel testo intitolato *Sur l'abstraction en peinture et l'art non figuratif*, pubblicato su «L'Humanité» il 12 maggio 1932, il critico accusava l'astrattismo di essere caduto nella trappola dell'*art pour l'art*, e indicava come bersaglio diretto Abstraction-Création.

Secondo Moussinac la nascita dell'associazione era emblematica della “crisi della pittura” che aveva portato artisti dalle divergenti impostazioni teoriche a riunirsi, con “affinità arbitrarie”, per difendersi meglio contro l'isolamento in cui erano finiti e contro “il clima sociale ad essi ostile”⁵¹². L'avversione che il pubblico e la critica dimostrava verso i pittori astratti, secondo Moussinac, era conseguenza del sistema economico sociale e la gravità di questo isolamento “interno ed esterno” dell'artista era un tema di urgente riflessione⁵¹³:

Un exemple nouveau se présente avec le groupement récent d'artistes qui se sent appliqués depuis quelques années à l'expression des formes abstraites ou à des compositions non figuratives. Une publication, Abstraction-Création, présent les œuvres et les déclarations des peintres les plus représentatifs.

Un certain nombre d'entre eux ne cachent point leur sentiments révolutionnaires. Plusieurs, même participent activement, dans des organisations ouvrières et dans le

⁵¹¹ Si rimanda all'antologia di testi teorici e programmatici dell'avanguardia russa e tedesca pubblicati in *Arte e rivoluzione. Documenti delle avanguardie tedesche e sovietiche 1918-1932*, a cura di P. Dragone, A. Negri, M. Rosci, Unicopli Universitaria, Milano, 1978

⁵¹² “Le drame de la peinture a actuellement atteint un tel paroxysme que, malgré les différences de tendances et en dépit des divergences théoriques, on constate que les artistes cherchent à se grouper par affinités - même lorsque ces affinités sont arbitraires - cela pour mieux se défendre à la fois contre l'isolement où ils s'épuisent et contre le milieu sociale hostile, ici ou là”. J. Peryalbe [Leon Moussinac], *Sur l'abstraction en peinture et l'art non figuratif*, «L'Humanité», 12 maggio 1932.

⁵¹³ “Le peintre se sent traqué et attaqué de l'intérieur et de l'extérieur. Ce phénomène, purement social et économique, constant, prend aujourd'hui la valeur d'un signe particulièrement grave”. *Ibidem*.

Parti, à la lutte du prolétariat contre le capitalisme. Il est donc important que nous démêlions les contradictions - inévitables - de leurs actes et de leurs œuvres.⁵¹⁴

Moussinac, pur riconoscendo ai pittori di Abstraction-Création un impegno nelle organizzazioni di Partito, coglieva l'occasione della pubblicazione del primo numero del bollettino associativo per rivolgersi direttamente agli artisti e argomentare quali fossero le contraddizioni interne ai loro ragionamenti: per il critico si trattava di un problema di "educazione" dei compagni⁵¹⁵. Il critico affermava che gli artisti astratti avessero frainteso il mezzo con il fine dell'arte, elaborando speculazioni teoriche metafisiche o pseudo scientifiche senza rapporto con il reale. La produzione artistica, a suo avviso, doveva avere come obiettivo la "piena comprensione" dalle masse, non solo della classe sociale che per affinità intellettuali e possibilità economiche poteva corrispondere alle necessità

⁵¹⁴ *Ibidem.*

⁵¹⁵ "C'est là une tâche critique importante qui ne saurait être abordée dans le cadre nécessairement étroit d'une chronique. Mais il est indispensable d'attirer l'attention de nos camarades sur la gravité de ces problèmes, un pareil travail d'analyse et d'éducation exige une discussion sévère. Nous pouvons seulement en indiquer ici la direction". *Ibidem.*

dell'artista⁵¹⁶; per il critico il pittore doveva porsi il problema della “finalità pratica” del dipinto⁵¹⁷.

Moussinac credeva che nelle potenzialità “applicative” dell'arte l'astrazione potesse ritrovare una prassi di azione nella propria epoca⁵¹⁸. Tuttavia, anche per il critico era necessario distinguere la decorazione come intervento di arte murale dallo stile ornamentale:

Mais il faudrait entrer dans les classifications et distinguer encore, quoique un peu arbitrairement (uniquement pour plus de clarté), entre la peinture de chevalet et la peinture décorative (murale ou autre) et non moins entre celles-ci et l'art décoratif

⁵¹⁶ “L'abstraction que nous révèlent les œuvres de certains artistes est purement métaphysique ou expérimentale. Or, il ne s'agit pas de disséquer une matière morte, mais d'analyser une matière vivante. Nous savons que l'abstraction ouvre le chemin de toutes les grandes connaissances humaines. Mais l'erreur semble bien confondre, une fois de plus, les moyens avec la fin, et de considérer qu'il y a un absolu dans la science... Les opérations spéculatives n'intéressent que les initiés et les spécialistes. En admettant même que l'éducation des masses soit telle que ces opérations puissent les retenir, il ne s'agirait que d'élargir ainsi le champ du commerce spirituel entre les individus et de permettre à chacun de jouir plus pleinement en le comprenant et en l'éprouvant mieux, du résultat pratique auquel conduit nécessairement l'expérience, disons de sa conclusion. [...] Celles-ci révèlent assez ce qui subsiste de confusions théoriques chez ces artistes et que leurs spéculations sont, presque exclusivement, cérébrales. Nous y voyons une conséquence logique et normale de l'étape actuelle de l'art bourgeois qui prend conscience de son égarement, qui éprouve le besoin de se fixer ailleurs que sur la classe dont, jusqu'à présent, mal ou bien il a pu vivre, mais qui oublie que son jeu - comme d'autres - est sans conséquences pour personne, sinon pour lui et ceux qu'il a attirés dans la cercle étroit et rare où il se meut, par raffinement intellectuel, aristocratie et nécessité économique”. *Ibidem*.

⁵¹⁷ “Un tableau est aussi une conclusion pratique, quelle que soit la hauteur de sa qualité. L'hermétisme est sans vertu. Et, dès l'instant que les secrets révélés par l'artiste dans une œuvre s'affirment comme la révélation même de secrets que le plus grand nombre gardait cachés au fond de soi, et était seulement incapable de délivrer, l'art n'est plus ésotérique”. *Ibidem*.

⁵¹⁸ “Sans doute, la plupart de ces peintres restent-ils sincèrement convaincus du contraire, et qu'un quelque sorte ils devancent leur temps. Leur idéalisme est tenace, ils sont convaincus que c'est abaisser le niveau de l'art que de lui redonner une matière plus charnelle, un mouvement plus en accord avec le rythme de la vie des masses plus près de l'action que des spéculations transcendantales qui constituent proprement, à l'heure actuelle, pour l'artiste, une sorte d'évasion. Sur la valeur de l'abstraction en art, il n'y a rien à dire qui n'ait été l'objet de tous les ordres de la connaissance. L'idée générale retournerait vite au lieu commun. L'art décoratif a toujours eu un sens et une qualité considérable dans la production de l'homme, cherchant à exprimer, à travers son sentiment et sa raison, le sentiment et la raison les plus aigus de son époque”. *Ibidem*.

proprement dit aux compositions si souvent abstraites, et dont une exposition nous offre en ce moment, pour ce qui concerne l'Extrême-Orient, quelques exemples choisis. La procès de la création artistique ne nous intéresse que dans la mesure où son résultat nous atteint profondément: matière et esprit.⁵¹⁹

L'esposizione alla quale Moussinac faceva riferimento nel passaggio citato era *L'art abstrait en Extrême Orient du dix-septième siècle à nos jours*, allestita nel maggio 1932 presso la Galerie de la N.R.F.; qui erano esposti esercizi calligrafici, ceramiche e oggetti di arredo cinesi e giapponesi, risultato del gusto ancora in voga per lo stile *japoniste*.

In conclusione, per Moussinac l'arte astratta "non figurativa" doveva aprirsi agli altri generi di produzione culturale e il suo dominio sperimentale avrebbe potuto arricchirsi grazie alle potenzialità del cinema che presto avrebbe beneficiato anche delle possibilità espressive date dal colore della pellicola⁵²⁰.

La redazione de «L'Humanité», come abbiamo visto, concentrò le proprie attenzioni sin dagli anni Venti sugli artisti più rappresentativi del dadaismo tedesco: i raggruppamenti che si formarono in Germania dal 1918 in poi – primo fra tutti il Novembergruppe – furono caratterizzati dal fatto che i loro aderenti non si unirono in base a principi estetici, ma con un programma "politico" che si precisò negli anni dopo il 1923 in termini più coscienti anche per i legami sempre più definiti con il Partito Comunista Tedesco⁵²¹.

È lecito ipotizzare che i membri più ortodossi dell'AEAR, anche per queste ragioni, biasimassero lo spazio dedicato alle questioni formali che apriva l'editoriale del primo numero della rivista, connotando in tal senso la nascita del gruppo Abstraction-Création; qui inoltre si dichiarava l'indipendenza da ogni affiliazione, senza dichiarare l'orizzonte etico di riferimento, trovandosi su un fronte contrario alla politica culturale dell'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires. Fu forse anche per tale motivazione che Moussinac

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ "L'art abstrait non figuratif se cogne aujourd'hui aux réalités économiques et sociales - comme les autres arts. Son domaine expérimental pourrait s'enrichir du dynamisme cinématographique (lorsque la couleur sera pratiquement acquise au cinéma)". Jean Peyralbe [pseudonimo di Léon Moussinac], *Sur l'abstraction en peinture et l'art non figuratif*, «L'Humanité», 12 maggio 1932.

⁵²¹ A. Negri, *Le avanguardie tedesche in Arte e rivoluzione*, op. cit. p. 9.

decise di colpire pubblicamente la neonata organizzazione, mettendone in luce le fragilità del pensiero teorico.

Nell'articolo su «L'Humanité», il critico cinematografico citava le “formule vuote” dell'astrattismo trascrivendo parte dei testi pubblicati sul primo numero di «Abstraction Création Art Non Figuratif» e giustapponendo dei punti interrogativi alle espressioni oscure pubblicate nella rivista dell'associazione, come nel caso del seguente scritto di Herbin:

L'abstraction crée les sciences – l'abstraction crée les arts – l'abstraction crée les réalités. [...] Plus l'art est abstrait plus il exprime la personnalité. Plus l'art est abstrait, plus il s'identifie à mille et une personnalités. Il y a un abstrait individuel. Il y a un abstrait de masse. Il y a un abstrait de race. (?) Il y a un abstrait de classe. Il y a, il y aura un abstrait universel [...] La valeur d'expression attachée à la ligne courbe est collective, universelle.⁵²²

Le affermazioni degli artisti del gruppo rispetto alla funzione dell'artista nella società erano molto vaghe: sulla rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif», Héliou confidava nel potere del messaggio “ottico” dell'opera come chiave di evoluzione “spirituale” del fruitore⁵²³; Mondrian insisteva sul carattere “universale” della forma⁵²⁴; Van Doesburg offriva l'immagine dell'atelier dell'artista come una “campana di vetro”, trasparente e di conseguenza rivoluzionario⁵²⁵. Per Moussinac queste dichiarazioni erano dimostrazione

⁵²² Jean Peyralbe [pseudonimo di Léon Moussinac], *Sur l'abstraction en peinture et l'art non figuratif*, «L'Humanité», 12 maggio 1932. La citazione nell'articolo riprende il testo di Herbin pubblicato su «Abstraction Création Art Non Figuratif», n°1, 1932, p.19.

⁵²³ “Les mathématiques sont les clefs d'une série d'attitudes mentales à prendre pour s'apercevoir que tout est pareil, trouver le chemin de tout, la constance de chaque chose. Semblablement, il y a lieu de constituer des signes optiques qui conduisent l'esprit – par l'action directe de la plastique optique – à des attitudes compréhensives. C'est essential”. Héliou, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n°1, 1932, p. 17.

⁵²⁴ “L'art nouveau a continué et terminé la culture de l'art du passé, de sorte que la peinture nouvelle – en employant des formes “neutres” ou universelles – ne s'exprime que par les rapports de la ligne et de la couleur”. Mondrian, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n°1, 1932, p. 25.

⁵²⁵ “L'atelier de l'artiste sera comme une cloche de verre ou un cristal creux. Le peintre doit être blanc, c'est-à-dire sans drame et sans lâche. La palette doit être en verre, le pinceau carré et dur, sans la moindre

dell'inefficacia delle asserzioni immaginifiche degli astrattisti, frutto di una tradizione radicata nel linguaggio delle avanguardie.

L'enfasi sulla disciplina e la nozione dell'esemplarità dell'artista in relazione al resto della società aveva riunito la visione dell'arte cubista, purista e di tradizione costruttivista nell'orizzonte delle stesse idee. Le firme di punta della critica d'arte dell'epoca, invece, avevano privilegiato la costruzione dell'immagine dell'artista "geniale", di cui godette ampiamente Picasso sui «Cahiers d'art» e che ben si sposava con le esigenze di mercato⁵²⁶.

All'interno di Abstraction-Création si ritrovavano, all'opposto, delle posizioni che riprendevano utopicamente il tema del "collettivismo". Otto Freundlich, come è stato ricordato, fu l'unico che si interrogò esplicitamente sulla possibilità di trasformare l'associazione in un vero e proprio collettivo: prima di rassegnare le dimissioni, l'artista tedesco aveva suggerito la condivisione di uno studio comune.

Sulla rivista di Abstraction-Création furono diversi i membri che non rinunciarono ad affrontare il tema dell'etica del lavoro dell'artista, dividendosi tra visioni scientifiche – la definizione dell'artista "tecnico" di Moholy-Nagy contrapposto quello "geniale" sostenuto dai critici d'arte⁵²⁷ – e mistico-nostalgiche, come nel caso di Gleizes, che auspicava a un ritorno ai valori dell'anonimato nel solco del ricordato ritorno al mestiere⁵²⁸. Si trattava di posizioni vaghe e spesso non argomentate.

poussière, pur comme l'instrument d'opération". Van Doesburg, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n°1, 1932, p. 39.

⁵²⁶ Scriveva Zervos : " Tout simplement Picasso crée, en dehors des règles picturales établies, parce qu'il est à même de concevoir en dehors de la commune mesure ", *Dernieres oeuvres de Picasso*, «Cahiers d'art», 1927, pp. 189-191. Sull'argomento si rimanda a M. Gee, *op. cit.*, pp. 152-154.

⁵²⁷ "Il est suprenant que le peintre "génial" d'aujourd'hui, par rapport aux techniciens rationnels, ait très peu de connaissances scientifiques", Moholy-Nagy, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n°1, 1932, p. 24.

⁵²⁸ In questa prospettiva era stata inquadrata anche la posizione di Leonce Rosenberg quando nel 1921 affermava di voler far diventare il cubismo uno stile collettivo, proponendo una posizione etica che tuttavia strideva con l'operazione commerciale portata avanti dalla galleria : "L'individualisme, voilà l'ennemi [...] l'art c'est la loi humanisée [...] au temps des seigneurs, les peintres, modestes artisans, du réveil au coucher penchés sur le travail, n'aveint d'autres préoccupations que celle de matérialiser l'esprit". L. Rosenberg, *Parlos peinture*, «L'Esprit Nouveau», n. 5, n. 7, 1921.

Per un'arte al servizio della lotta di classe, all'inizio degli anni Trenta il Partito Comunista indicava l'utilizzo di strumenti di comunicazione "progressisti" come cinema e fotografia⁵²⁹, di conseguenza il suggerimento con il quale Moussinac chiudeva il suo articolo, orientando gli artisti astratti verso le arti di riproduzione di massa, non aveva solo la manifesta finalità di orientare ideologicamente la neonata Abstraction-Création, ma anche di indirizzare i pittori e gli scultori verso i mezzi di espressione maggiormente promossi dalla politica culturale comunista.

In conclusione, l'attenzione che l'AEAR dedicò all'associazione Abstraction-Création e lo spazio che l'associazione concesse a sua volta alla presenza politica, lasciando una pagina intera a un membro del PCF, testimonia l'anticipo con il quale proprio all'interno dell'associazione cominciarono a prendere forma le questioni che sfoceranno nella *querelle du réalisme*; in secondo luogo, l'evidente correlazione tra gli argomenti che costituirono le accuse di Vienney e Moussinac all'arte astratta con quanto affermava la critica d'arte coeva, rende evidente come l'azione dell'associazione avesse ingaggiato un'attività militante sia sul fronte del sistema dell'arte incarnato dai «Cahiers d'Art» che su quello politico-istituzionale. Per dare la cifra di quanto fosse incisiva la politica culturale dell'AEAR, si ricorda che ebbe un'influenza anche sugli scritti di Max Raphael: l'inventore del termine "espressionismo" arrivò a Parigi nel 1932 dopo aver lasciato la cattedra del Volkshochschule di Berlino, dove nell'anno accademico 1931/1932 tenne un corso sul capitale di Marx e sulla sociologia dell'arte moderna. Il libro *Proudhon, Marx et Picasso* fu pubblicato nel 1933⁵³⁰: si trattava del primo tentativo di lettura marxista dell'opera del pittore spagnolo, preso ad esempio dell'evoluzione artistica legata ai mutamenti economico-sociali della prima metà del Novecento.

L'obiettivo dichiarato del critico tedesco fu quello di un *rappel* a Picasso verso un cambio di rotta dai temi introspettivi – che avevano portato a definire l'opera dell'artista come "reazionario" sugli organi di stampa comunisti come «Europe» – a quelli di interesse

⁵²⁹ Si rimanda alla bibliografia nel paragrafo successivo dedicato all'inchiesta pubblicata sulla rivista «Commune» nel giugno 1935.

⁵³⁰ Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso*, Edition Excelsior, Parigi, 1933.

sociale⁵³¹. Il volume di Raphael si apriva con una critica diretta alla speculazione politico-teorica degli artisti contemporanei: “Leur communisme leur sert davantage à étayer leur sentiment qu’à armer leur activité pratique”, affermava il critico. Secondo Raphael i pittori che facevano “astrazioni concrete” e quelli che professavano un “surrealismo rivoluzionario” invece di avvicinarsi il più possibile alla tradizione della teoria del marxismo si precipitavano verso “l’immaginazione nel comunismo”, una sostanziale utopia, mentre in “quadri ben ordinati” rappresentavano i “desideri del piccolo borghese”. Per il critico tedesco era inevitabile che queste contraddizioni portassero a dei conflitti con il Partito Comunista: la situazione poteva essere affrontata “smascherando” le basi sociologiche dell’astrazione “comunista” e della “rivoluzione” surrealista – il sistema capitalistico – e combattendo “lo spirito utopico” che le caratterizzava⁵³².

⁵³¹ Sulle critiche a Picasso P. Nizan, *Mort de la morale bourgeoise*, «Europe», luglio 1930, citato in Sarah Wilson, *Marx/Picasso, op. cit.*, p. 37. Il volume della Wilson segue la parabola picassiana dagli anni Trenta fino al dopoguerra. Il saggio di Raphael, come ha sottolineato Sarah Wilson, è una delle prime prove di critica marxista sul modernismo centrata sull’evoluzione dello stile verso una “pittura futura” (zukünftige Malerei).

⁵³² “Sous la pression des idées régnantes, sous la pression des abstractions que le capitalisme, puis le capitalisme de monopole ont partout créés, les artistes sont devenus incapables de discerner les éléments qui contiennent encore des germes féconds, et plus incapables encore de les développer. Au lieu de s’efforcer, tout ou moins dans leur travail, de rapprocher le plus possible la tradition de la théorie du marxisme, ils se précipitent par l’imagination dans le communisme, et, en pratique, font, les uns, des « abstractions concrètes », les autres, du « surréalisme révolutionnaire ». Les premiers représentent, en un tableau bien ordonné, les vœux du petit bourgeois, les seconds, sa fuite dans l’arrière-monde, cependant qu’autour d’eux s’écroule le capitalisme de monopole. Ils sont restés utopistes. Seuls, les procédés de « réalisation » ont changé. Il y a cent ans, on se rassurait par des formules qui devaient permettre la réconciliation entre bourgeoisie et prolétariat. Aujourd’hui on se console au moyen d’une compatibilité en partie double. Nous savons quel lien étroit unissait l’utopie de jadis à la compatibilité. Mais, autrefois, on était « moral » c’est-à-dire que l’on voulait voir figurer au débit ou au crédit des totaux identités. Aujourd’hui ce sont, non pas des chiffres, mais des contenus différents qui figurent dans l’une et l’autre colonne, et l’on ne veut ni ne peut voir que leur « réconciliation » imaginaire ne peut donner que zéro, zéro pour l’art et zéro pour la vie. [...] Il va de soi que cette contradiction interne devait tôt ou tard mener à un conflit avec le parti communiste, d’autant plus que ce dernier n’a pas à sa disposition les principes théoriques concrets qui permettraient de révéler aux artistes, dans leur propre domaine, le caractère discordant et fantaisiste de cette compatibilité en partie double. [...] On peut s’attaquer à cette situation par deux moyens : ou bien directement, en démasquant les véritables bases sociologiques, soit de l’abstraction « communiste », soit de la « révolution » surréaliste ; ou bien indirectement, en combattant « l’esprit utopique » sous sa forme

Nel 1932 non si era ancora costituito il Front populaire e i discorsi relativi alla forma che avrebbe dovuto assumere la produzione culturale di sinistra si svilupparono attraverso esposizioni, pubblicazioni e dibattiti pubblici nelle attività promosse dalla Maison de la culture solo a partire dal 1934⁵³³. Nel gennaio 1934 l'AEAR organizzò il Salon des peintres révolutionnaires alla Porte de Versailles dove esposero Paul Signac, Fernand Léger, André Lhote, Jacques Lipchitz, Franz Masereel e Jean Lurcat, ma nessuno degli artisti di Abstraction-Création fu coinvolto⁵³⁴. In una testimonianza successiva, Hélión ricordava di aver deciso di rassegnare le dimissioni dall'AEAR ricordando in questi termini le ragioni:

Je quittai cette association [AEAR] en 1934, lorsqu'un ouvrier très sympathique me di ten public lors d'une reunion: "Je crois que vous avez raison, que l'art un jour sera abstrait, mais nous qui voulons révolutionner le monde, nous avons besoin quel es artistes nous aident avec des images politiques. Ce n'est pas l'heure de faire de l'art pur" [...] J'avais déjà quitte Abstraction-Création. D'un certain facon, les choses sont parallèles. J'en étais à ce point de mon abstraction où, parvenu à une petite célébrité, je commençais à end outer; je voyais partout les interdits. Je voyais l'habitude ankyloser l'esprit de mes camerades, les maniérismes abstraits étrangler les élans de liberté⁵³⁵.

Il pittore accumulava la fuoriuscita dall'AEAR e da Abstraction-Création per un "sentiment d'oppression", lo stesso che aveva caratterizzato la sua disillusione verso il Partito e che lo portò nel 1939, con l'annuncio della guerra, ad abbandonare l'astrazione, ricerca per lui legata a un particolare momento politico⁵³⁶. Valutando la dichiarazione nel suo contesto – la

ancienne, pour montrer ensuite que sous un aspect différent, la chose est restée la même". Max Raphael, *Marx, Proudhon, Picasso*, op. cit., p. 6.

⁵³³ Nel 1932 venne fondato il gruppo degli Indélicats da Robert Falk, André Fougeron e Edouard Pignon; la prima esposizione, nata con l'intento specifico di realizzare "un art satirique et de propagande, art révolutionnaire et de revendications sociales" fu organizzata alla galleria Billiet-Vorms dal 17 al 30 giugno 1936.

⁵³⁴ Sulle partecipazioni al Salon si rimanda a *Expositions, «Commune»*, maggio 1934, p. 250.

⁵³⁵ J. Hélión, *Commentaires*, op. cit., p. 213

⁵³⁶ "Je commençais donc à me séparer de l'idéal des peintres abstraits. J'avais déjà, par un sentiment d'oppression, quitté le puissant groupe d'Abstraction-Création que j'avais moi-même contribué à former. [...]"

pubblicazione di un libro autobiografico dove il pittore, negli anni del successo delle neoavanguardie astratte, giustificava il suo ritorno alla figurazione – è comunque interessante notare che l'artista avesse risentito della mancanza di "libertà" all'interno di Abstraction-Création. L'associazione si presentava come una "tribuna libera"⁵³⁷ non apertamente schierata ideologicamente, ma di fatto fu un caso raro di gruppo formalista che tentò un dialogo con la politica comunista: Herbin infatti, come vedremo in seguito, attraverso il bollettino associativo propose l'arte astratta come estetica del Partito.

IV.5. Antefatti della *querelle du réalisme*: l'astrattismo nell'inchiesta di «Commune» del 1935

Nel 1936 uscì per le edizioni di «Commune», l'organo di stampa dell'AEAR, un volume intitolato *Querelle du réalisme*, dove si raccoglievano le relazioni di un dibattito pubblico⁵³⁸ per operare una possibile conciliazione tra i sostenitori del realismo socialista a quelli di un nuovo realismo fondato sulla ricerca di un linguaggio moderno⁵³⁹.

Alla *querelle* si arrivò, infatti, dopo la rottura tra i surrealisti e gli altri scrittori e artisti di sinistra avvenuta nel giugno del 1935 al Congrès pour la défense de la culture come riflesso

L'œuvre parfait est celle qui, tout en étant ce qu'elle est complètement, promet quelque chose d'autre, un dépassement. L'idée de vivre en art contient toujours celle de survivre, il se trouve qu'historiquement cette révolution se fit Claire en moi au moment où, en URSS, on impressionnait, on jugeait, on fusillait, ceux que j'avais admirés, les Xermanius, les Toukhatchevski". *Ibidem*.

⁵³⁷ Gladys Fabre 1978, *op. cit.*, p. 35.

⁵³⁸ Il dibattito fu organizzato in tre sessioni, con la partecipazione di più di duemila persone, per la maggior parte artisti, il 16 e il 31 maggio 1936: gli atti del dibattito, intitolati da Aragon *La querelle du réalisme* – eco dell'iniziativa dell'anno precedente intitolata *Pour un réalisme socialiste* – fu l'apogeo teorico dell'attività dell'AEAR. Gli incontri si svolsero presso la Maison de la culture e furono animati da Louis Aragon con la partecipazione di Fernand Léger, André Lothe, Jacques Lipchitz, Franz Masereel, Jean Lurcat, assieme a pittori più giovani vicini alle posizioni del realismo come Pignon, Gruber, Goerg, Taslitzky, Kuss, Saint-Saens. Lo storico Pascal Ory è il principale studioso ad essersi occupato dell'attività culturale del Front populaire. Si veda il capitolo *Art plastique* in P. Ory, *La belle illusion*, *op. cit.*, pp.238-242.

⁵³⁹ Sul lavoro di Aragon in questa direzione si rimanda all'articolo di Nicole Racine, *La Querelle du Réalisme (1935-1936)*, *Sociétés & Représentations*, n° 15, 2003, p. 113-131.

dell'antagonismo politico-ideologico che in Messico vedeva contrapposti Siquieros e Rivera⁵⁴⁰. Il dibattito alimentato nella sfera del PCF tra 1934 – anno di impostazione dei principi del realismo socialista nel Primo Congresso degli Scrittori Sovietici, i cui caratteri formali erano già ampiamente applicati nell'arte ufficiale – e il 1936, anno di pubblicazione della *querelle*, fu un primo tentativo di orientare gli artisti francesi, chiamati ad essere “ingénieurs des ames”⁵⁴¹, nella direzione di un realismo che, partendo dal modello dell'URSS, ne formulasse una definizione nazionale⁵⁴².

Lo strumento di comunicazione adottato dalla redazione di «Commune» per coinvolgere artisti e intellettuali nel dibattito fu il questionario: nel gennaio del 1934 veniva pubblicata prima l'inchiesta rivolta ai letterati *Pour qui écrivez-vous?*⁵⁴³ e successivamente l'indagine

⁵⁴⁰ Le ragioni dello scontro erano artistiche, tecniche e politiche. Siquieros nel 1934, di ritorno dagli Stati Uniti al Messico, pubblicò un articolo sulla rivista comunista americana «New masses» nella quale accusava Rivera di seguire una strada “controrivoluzionaria” perché adottava una tecnica passata, l'affresco, e idealizzava in maniera sciovinista indios e contadini. Negli anni Trenta Rivera era passato su posizioni trozkiste, mentre Siquieros era stalinista. Sull'argomento si rimanda a A. Negri, *Il Realismo dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, op. cit., pp.13-16. Antonio Berni, pittore nato a Rosario nel 1905, da una famiglia di emigranti italiani avvicinato al gruppo surrealista a Parigi dove soggiornò tra 1925 e 1930, fu testimone diretto dei conflitti politici e sociali che sfociano nel primo colpo di stato argentino e dell'inizio di una tragica serie di governi militari. Nel 1933 si legò a David Alfaro Siqueiros, dipingendo assieme ai pittori Juan Carlos Castagnino, Lino Spilimbergo e allo scenografo uruguayano Enrique Lázaro il celeberrimo *Ejercicio Plástico*. Sulla rivista «Commune» dedicò diversi articoli al muralismo messicano sostenendo l'idea di arte pubblica come “travail d'utilité immédiate pour le prolétarien révolutionnaire”. A. Berni, *Où va la peinture ?*, «Commune», n.21, maggio 1935, pp. 937.

⁵⁴¹ “Si, suivant un mot célèbre, il revient aux écrivains d'être les ingénieurs des ames, la destinée des peintres n'est pas moindre”. L. Aragon, *La querelle du Réalisme*, 1936, op.cit., p. 68.

⁵⁴² Per un inquadramento si rimanda a AaVV, *Les Réalismes 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, Parigi, 1980.

⁵⁴³ *Pour qui écrivez-vous?* «Commune», n. 5-6, gennaio-febbraio 1934. Come nota della capillarità che ebbe l'attività dell'AEAR si ricorda che nell'aprile del 1934 Benjamin pubblicava per il bollettino dell'Istituto per gli Studi sul fascismo un articolo intitolato *L'autore come produttore*: il saggio, ampiamente commentato dalla critica, utilizzava il questionario per riflettere su come uno scrittore, nonostante le origini borghesi, potesse esprimere solidarietà con il proletariato riflettendo le sue posizioni nel processo di produzione, argomento centrale nelle discussioni di Louis Aragon. Pascal Ory ha ricordato come *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, scritta a Parigi nel 1935 ed apparsa in francese nella primavera del 1936, avesse tratto

Où va la peinture? pubblicata nel numero di maggio e di giugno del 1935⁵⁴⁴: parteciparono ventinove pittori le cui opinioni furono raccolte da Louis Aragon, René Crével e Jean Cassou, alle quali furono aggiunti testi di Courbet, Daumier e Horace Vernet, occupando una cinquantina di pagine.

Al centro dell'inchiesta, polemica contro ogni forma di estetismo e orientata verso una rinnovata attenzione per l'uomo sintetizzata come tendenza di un "ritorno al soggetto", si presentavano diversi margini di libertà rispetto al programma del realismo socialista: André Lothe, ad esempio, indicava nella "qualità" dell'opera un elemento di utilità contro l'idea diffusa che l'arte moderna fosse una minaccia⁵⁴⁵. Per il pittore era necessaria una sintesi tra il cubismo, che attraverso le sue ricerche aveva riportato la pittura nel suo dominio formale e il surrealismo, movimento che, secondo il pittore, aveva messo al centro delle proprie ricerche il "soggetto" più difficile: l'uomo⁵⁴⁶.

ispirazione dal discorso del rapporto tra arte e massa che interessava la Maison de la culture. P. Ory, *La Belle Illusion*, *Op.cit.* pp. 31-32.

⁵⁴⁴ *Où va la peinture? Opinions de Amédée Ozenfant, Christian Bérard, André Derain, J.L. Garcin, Jean Carlu, Fernand Léger, Marie Laurencin, Jacques-Emile Blanche, André Marchand, Gustave Courbet, Paul Signac, Max Erns, André Lohe, Honoré Daumier, Frand Masereel*, «Commune», anno II, n. 21, maggio 1935; *Ou va la peinture? Opinions de J.F. Laglenne, Valentine Hugo, Jean Lurcat, Yves Tanguy, Horac Vernet, Raoul Dufy, Robert Delaunay, G.A. Klein, Pierre Verite, Christian Gaillard, Ed. Goerg, R. Mendel-France, Alberto Giacometti, Antonio Berni, Marcel Gromaire*, «Commune», anno II, n. 22, giugno 1935.

⁵⁴⁵ "a technique, dont l'application et les combinaisons variant à l'infini, permet seule de juger une œuvre avec objectivité [...] Les attaques de l'infâme Témoin contre la peinture moderne prouvent sa valeur [...] Aujourd'hui, une vague de contrainte et de puritanisme nous menace". André Lothe, «Commune», giugno 1935, p. 957; sul volume *della Querelle du Realisme*, che riuniva gli interventi che seguirono le inchieste e li integrava, Lothe affermava: "Vouloir prouver aux masses ces plaisirs précieux signifie [...] en faire le cadeau le plus rare, celui de la qualité [...] Nous devons imposer la qualité à la masse et avoir le courage de y répondre, si elle demande des anecdotes, même sur des sujets respectables, ces histoires peintes, pour atteindre la qualité, doivent être transposées de manière à bouleverser toutes ses manières habituelles de voir". Inoltre, affermava che la qualità dell'opera aveva un'utilità nel contrastare le idee diffuse anche tra i "dirigenti proletari" che le ricerche ad esempio di Cézanne fossero "borghesi". André Lothe, *La querelle du réalisme*, *op. cit.* p. 122.

⁵⁴⁶ "Les surréalistes ont abordé le sujet le plus difficile: le monde intérieur [...] Le cubisme, avec ses découvertes formelles, réintégra la peinture dans son domaine. Les surréalistes l'ont réintégré dans l'homme. Il s'agirait de faire la synthèse de ces deux réintégrations". A. Lothe, *Où va la peinture?*, *op. cit.* p. 958.

La pubblicazione dell'inchiesta era accompagnata da un lungo articolo di Léon Moussinac intitolato *Les peintres devant au sujet*: il critico, seppur restituendo alla pittura moderna un ruolo di rottura rispetto alle convenzioni dell'accademismo, riprendeva quanto già affermato nel commentato articolo del 1932 per «L'Humanité» e si rivolgeva ai pittori chiedendo loro di uscire dall'"astrazione pura assunta a formula dell'arte rivoluzionaria"⁵⁴⁷.

Anche Louis Aragon aveva come bersaglio l'astrazione di Mondrian, che assieme alle "decorazioni" di Léger e le "serate mondane" di Picabia rappresentavano per lo scrittore l'apice della crisi del cubismo, uno stile che veniva presentato come figlio della decadenza delle arti figurative causata dall'avvento della fotografia⁵⁴⁸. Per Aragon, John Heartfield era

⁵⁴⁷ "Si le Gouvernement enseigne et encourage dans les écoles un art dégagé de toute application, ce n'est pas pour favoriser un art abstrait, indéfini, nuageux, insaisissable. On a dit, il est vrai, que l'artiste n'a doute sa puissance, toute sa force que, lorsque dégagé des liens qui le retiennent à la terre, il s'élève dans les régions supérieures; mais c'est une erreur à l'usage de la littérature: elle n'est partagée par aucune artiste sérieux, par aucun de ceux qui ont étudié pratiquement les arts et leurs moyens d'action. [...] Le terrain, ou la base, de l'art [...] c'est son utilité. L'architecte dresse son plan et arrête le caractère de l'édifice quand il en connaît l'usage; le peintre force sa composition après avoir vu la salle qu'il est appelé à décorer. [...] ceux [peintres] qui se réfugiaient dans l'abstraction pure et pensaient avoir découvert la formule de l'art révolutionnaire, sans se rendre compte que cet aspect absolu d'une solution au problème posé consacrait son caractère antidialectique [...] certains peintres ayant découverte et fixé les raisons pour lesquelles, aujourd'hui encore, ils peignent tel sujet et de telle manière [...] La réhabilitation du "sujet" dans la peinture d'Occident ne peut être plus longtemps différée [...] l'horreur que certains artistes manifestent à l'égard du "sujet" provient souvent de ce qu'ils le confondent communément avec l'anecdote, au lieu de comprendre l'anecdote comme une des multiples formes du sujet. L'exemple de Goya [...] est fort utile aux méditations sur ce thème [...] Il semble élémentaire de remarquer pourquoi la peinture moderne, de chevalet parce que socialement destinée à satisfaire l'individualisme bourgeois, n'a pour sujet que des paysages, des nus, des natures-mortes ou des constructions abstraites. Le consommateur commande, et sa commande a des exigences, même chez celui qui croit d'être le moins exigeant et le plus libre". L. Moussinac, *Les peintres devant le "sujet"*, «Commune», maggio 1935, op. cit., pp. 973-974.

⁵⁴⁸ Aragon voleva abilitare tra le arti maggiori la fotografia ("le photomontage comme le théâtre, ou mieux que le cinéma, est un art fait pour la foule"): lo scrittore, infatti, affermava che le invenzioni della pittura moderna erano soggette all'evoluzione della fotografia avessero reso "puerile" gli sforzi, per la pittura, di percorrere la strada della "ressemblance": "On sait que le cubisme, notamment, a été une réaction des peintres devant l'invention de la photographie. La photo, le cinéma, rendaient pour puéril de lutter de ressemblance. Ils puisaient dans ces nouvelles acquisitions mécaniques une idée de l'art qui allait pour les uns à l'encontre du naturalisme, pour les autres à une redéfinition de la réalité. On a vu cela aboutir à la décoration chez Léger, à

l'esempio dell'artista capace di coniugare l'estetica moderna del collage, il realismo dell'immagine e la capacità di denuncia dell'opera⁵⁴⁹: la "sintesi estetica aragonniana" voleva abbinare messaggio propagandistico e libertà di ricerca, con il fine di riconciliare il PCF con alcuni rappresentanti del surrealismo che si erano distinti per l'impegno antifascista⁵⁵⁰, ma escludeva di fatto l'astrattismo da questo orizzonte.

La ripresa del fotomontaggio negli ambienti di sinistra, brandito sin dai suoi esordi come pratica avanguardista e rivoluzionaria nella Berlino dadaista e poi adottato come linguaggio principe delle propagande sovietica, fascista e nazista, ebbe una sua influenza sui fotomurali di Léger presentati all'Expo del 1937⁵⁵¹. Mentre i dadaisti parigini, come più tardi i surrealisti, rimasero negli anni Venti per lo più distanti dalla tecnica eletta da Aragon, il fotomontaggio trovava ancora spazio su «Cercle et Carré», dove fu pubblicato uno dei noti lavori di Cesar Domela realizzati a Berlino per la società Ruthsspeicher (1928-1929)⁵⁵² come sintesi dell'orizzonte modernista entro il quale si muoveva la rivista di Michel Seuphor.

(figura 45)

L'esclusione di questo linguaggio dalle ricerche di Abstraction-Création era un altro dei motivi che ponevano l'associazione in una posizione marginale rispetto alla linea culturale

l'abstraction chez Mondrian, à l'organisation des soirées mondaines chez Picabia". L. Aragon, *John Heartfield et la beauté révolutionnaire*, «Commune», maggio 1935, p. 987.

⁵⁴⁹ Nell'inchiesta erano presenti i fondatori del gruppo ASSO (Associazione degli artisti figurativi e rivoluzionari) Masereel, Groz e appunto Heartfield. Quest'ultimo diventò l'esempio più importante di contropropaganda in opposizione al modello egemonico del realismo e del neoclassicismo. Nell'ambito dell'AEAR si diede quindi continuità a una tradizione già sviluppata su «L'Humanité»: il modello della Repubblica di Weimar fu l'esempio sul quale fondare una politica culturale espressa dall'avanguardia artistica.

⁵⁵⁰ Yves Tanguy partecipò alla prima manifestazione antifascista organizzata a Parigi il 4 febbraio 1934, occasione in cui fu oggetto di un pestaggio e venne arrestato dalla polizia. L'informazione è riportata sulle colonne dell'inchiesta *Ou va la peinture?*, giugno 1935, p. 1122. In questa sede ricordiamo, come ha sottolineato Ory, che anche all'interno della SFIO firme di punta come Leon Gerbe e il giornalista Maurice Delepine, classavano ancora il surrealismo come "expression, dans l'art, de la decadence du systeme capitaliste au meme titre que le fascisme sur le plan de la politique". M. Delépine, *Chroniques d'art*, in «Populaire», 15 gennaio 1936, cit. in Pascal Ory, *op. cit.* p. 238.

⁵⁵¹ Sull'argomento si rimanda a Romy Golan, *La possibilità di un fotomurale socialista*, «Memoria e Ricerca», n. 33, gennaio-aprile 2010, pp. 82-95.

⁵⁵² «Cercle et Carré», n.2, 15 aprile 1930

del PCF: l'arte astratta sulle pagine di «Abstraction Création Art Non Figuratif» si presentava come rivoluzionaria ma adottava le tecniche classiche delle Belle Arti, pittura e scultura.

Osservando i contenuti dell'inchiesta di «Commune» anche dal punto di vista delle illustrazioni pubblicate nel numero, è interessante notare che il “ritorno al soggetto” si manifestava iconograficamente nella quasi totalità delle immagini che corredevano la pubblicazione; a titolo d'esempio, Picasso contribuiva all'inchiesta realizzando il disegno di un circo a commento di quello che secondo Christian Bérard, pittore e scenografo dei balletti russi, era il “dramma della pittura moderna”: la “lotta” tra la violenza dell'ispirazione e il mestiere dell'artista per rendere l'opera accessibile alle masse⁵⁵³ (*figura 46*).

Uno dei disegni realizzati da Giacometti come risposta all'inchiesta rappresentava l'avanzare del pittore verso la rivoluzione in un ruolo di guida. (*figura 47*) Aragon, recensendo una mostra dello scultore svizzero alla Maison de la Culture di Parigi nello stesso numero dell'inchiesta di «Commune», sottolineava come una conquista l'improvvisa trasformazione verificatasi in Giacometti il quale, accantonati i precedenti surrealisti, aveva fatto ritorno al tema della figura umana⁵⁵⁴. L'illustrazione di Giacometti pubblicata nell'inchiesta *Où va la peinture?* può essere interpretata come l'ideale manifesto della “conversione” dell'artista al soggetto, conseguenza dell'azione positiva che ebbe il richiamo dell'AEAR.

Più avanti nell'inchiesta, Giacometti pubblicava un'altra illustrazione che, riprendendo il tema della fucilazione di Goya, rappresentava una caricatura della milizia nazista, disegnata con i volti da coccodrillo. La citazione dell'opera di Goya, presentato da Moussinac come precedente storico di un'arte interpretata come “arma della rivoluzione”, poteva essere letta dall'AEAR come una sorta di dichiarazione di intenti: un ritorno al tema politico e sociale poteva bastare a includere l'avanguardia nella politica del Partito, indipendentemente dalla ricerca estetica dell'artista. L'illustrazione di Giacometti coronava l'idea di una concezione allargata del realismo secondo “fini comuni” - lo schieramento antifascista - e quindi l'idea

⁵⁵³ Christian Bernand, *Où va la peinture?*, p. 939.

⁵⁵⁴ “Les deux têtes, que Giacometti appelle Les deux opprimés, reflètent, mais de manière insuffisante, l'objet de sa recherche artistique. Il affirme maintenant que toutes ses activités antérieures visaient à échapper à la réalité et il parle avec un sentiment de mépris pour le destin du mysticisme qui l'a imprégnée”, L. Aragon, *Expositions: la peinture au tournant*, in «Commune», giugno 1935, pp. 1181-1182.

dell'AEAR che l'impegno dell'individuo potesse essere il “criterio principale di autenticità culturale” dell'artista impegnato⁵⁵⁵. **(figura 48)**

Tuttavia, quando sull'inchiesta sono pubblicate illustrazioni più radicalmente astratte, l'effetto sortito è quello di un'ironia oppure di una critica nei confronti degli artisti che le avevano realizzate: ad esempio, l'effetto si realizza quando una composizione di Ozenfant viene affiancata all'affermazione di Derain corsivata dalla redazione “Derain replace la géometrie dans son domaine propre, c'est-a-dire dans la mécanique dont elle a permis la naissance, les progrès et les applications”⁵⁵⁶ **(figura 49)**; allo stesso modo l'affermazione di Laure Garcin sullo spirito delle avanguardie “Détruire et nier on été les mots d'ordre de presque toutes les écoles d'avant-garde de la bourgeoise”⁵⁵⁷ è accompagnata dall'immagine di un pupazzo con le sembianze di un soldato scheletrizzato di Georges Groz, a evocare la direzione di critica sociale che dovrebbe avere l'arte. **(figura 49)**

Nella pagina di apertura dell'inchiesta il disegno stilizzato di un *relief* di Arp⁵⁵⁸ evoca l'immagine della tavolozza dell'artista sardonicamente raffrontata con un'incisione dal *Compianto sul cristo morto* dalla Cappella degli Scrovegni di Giotto: le illustrazioni sono disposte a chiasmo con l'inversione sintattica delle parole a caratteri cubitali *Où va la peinture?*. **(figura 50)**

Utilizzando un artificio frequente nella pubblicistica moderna, il titolo dell'inchiesta veniva utilizzato come “frase ad effetto” per suggerire attraverso la disposizione di testo e immagini l'esito paradossale della pittura moderna rappresentato dalla composizione astratta di Arp. Gli unici artisti vicino ad Abstraction-Création ad essere interpellati furono Laure Garcin e Robert Delaunay. La prima aveva orientato la sua ricerca verso il cinema d'animazione, di conseguenza è possibile che fosse ben voluta da Moussinac proprio per queste ragioni.

⁵⁵⁵ Questa lettura della politica culturale del PCF è in Fabre, *L'ultima utopia: il reale*, op. cit., p. 43. L'autrice sottolinea l'aspetto la mancanza della definizione di un “soggetto sociale”, come l'operaio, il contadino, lo sciopero, aveva dato spazio alla presenza di artisti come Giacometti, Léger, Signac, Tanguy.

⁵⁵⁶ André Derain, *Où va la peinture?*, op. cit., p. 942.

⁵⁵⁷ Laure Garcin, *Ivi*, p. 943.

⁵⁵⁸ Si trattava delle illustrazioni realizzate da Arp per una delle sue composizioni poetiche. Ad esempio, si rimanda alla coeva composizione *L'air est une racine*, pubblicata su «Le Surréalisme au service de la révolution», n. 6, 1933, p. 33.

Inoltre, il suo contributo all'inchiesta si configurava come una sorta di mea culpa dell'avanguardia: l'artista chiamava i colleghi "lavoratori manuali e intellettuali" a reagire alla passiva accettazione dei meccanismi del capitalismo⁵⁵⁹. È necessario sottolineare che anche se Garcin pensava a forme di realismo distanti dalle convenzioni del soggetto, preferì non affrontare il discorso di una coerenza fra stile e contenuto. Lo stesso avvenne per Robert Delaunay, che decise di collegare il problema dell'utilità dell'arte con la pittura murale, accessibile a tutti:

Je porte la révolution sur un autre terrain. Dans l'architecture. Moi, artiste, moi, manuel, je fais la révolution dans les murs [...] Pendant que la mode était au tableau de chevalet, je ne pensais déjà qu'à de grands ouvrages muraux, architectures, exprimant une grande idée collective.⁵⁶⁰

Il terreno per Delaunay era comunque scivoloso. René Crevel gli rimproverava infatti un po' di faciloneria: "Il est très bien de dire: Moi, Robert Delaunay, moi artiste, moi manuel, je fais la révolution dans les murs. Mais que la révolution vraiment se fasse dans les murs, dans les portes et dans les fenêtres, ne croyez-vous pas, Delaunay, qu'elle doive commencer par se faire ailleurs?"⁵⁶¹. Nell'ambito dell'inchiesta *Où va la peinture?* fu solo Léger ad affrontare direttamente il discorso dell'incomprensione popolare della ricerca estetica contemporanea, animando la posizione filo-astrattista nel dibattito alla Maison de la culture che si tenne nel 1936⁵⁶². Rispondendo agli interventi di Aragon e Moussinac, Léger affermò era necessario

⁵⁵⁹ "Détruire et nier ont les mots d'ordre de Presque toutes les écoles d'avant-garde de la bourgeoisie. Formule assez facile, solution paresseuse, acceptation passive, dans le domaine de l'art comme dans la vie sociale, de l'état actuel des choses considéré comme non changeable [...] Artistes, c'est à dire travailleurs manuels et intellectuels, nous voulons au côté de la classe ouvrière, construire et par conséquent affirmer, car comme elle, dans un domaine simplement un peu différent, nous sommes exploités par la société capitaliste". L. Garcin, *Où va la peinture?*, op. cit., *Ibidem*.

⁵⁶⁰ Robert Delaunay, *Où va la peinture?*, «Commune», n. 22, giugno 1935, p. 1125.

⁵⁶¹ Commune, giugno 1935

⁵⁶² Per fronteggiare il realismo socialista, il "nouveau réalisme" che difendeva Léger trovava la sua origine nell'evoluzione plastica dell'ultima metà del secolo: "C'est l'impressionisme qui a "rompu la ligne". Cézanne en particulier; les modernes ont suivi en accentuant la libération, Nous avons libéré la couleur et la forme géométrique. Ce réalisme nouveau commande entièrement les 50 dernières années, aussi bien dans le tableau

guardare all'eredità del cubismo come simbolo di liberazione dell'arte. Inoltre, affermava che più di parlare di un ritorno al "soggetto", bisognasse fare appello all'oggetto, all'opera in sé nella sua materialità e a riforme educative precise di educazione artistica rivolte alla cittadinanza⁵⁶³.

Uscendo dalle pagine strettamente dedicate all'inchiesta, all'interno del medesimo numero del giugno 1935 di «Commune», nella pagina dedicata alle recensioni, venne pubblicato il resoconto di un'altra inchiesta pubblicata sul giornale «Beaux-Arts» che aveva come tema le "perdite e i profitti" dell'arte contemporanea. Nell'introduzione all'indagine Paul Fierens sosteneva che la crisi dell'arte moderna non potesse essere spiegata solamente da ragioni economiche; per il critico l'artista doveva uscire da una "crise de confiance et de conscience":

L'art qu'on ne sait plus bien comment-nommer – moderne, vivant, d'avant-garde – a pris ses moyens pour des buts [...] La peinture n'a plus voulu considérer d'autre réalité qu'elle-même: forme et couleur [...] Une pureté qui rejoint l'ascétisme est stérilisante, épuisante. Elle est inhumaine⁵⁶⁴.

Pierre Gerome, commentando l'inchiesta tracciava un percorso di lettura marxista delle tendenze moderne come evoluzione della società ma ritrovava ancora una volta nell'intellettualismo delle scuole post-cubiste un arresto, l'espressione borghese

de chevalet que dans l'art décoratif de la rue et intérieur". F. Léger, *La querelle du réalisme*, 1936, op. cit. p. 56.

⁵⁶³ "Plutôt que retourner au sujet, il vaut mieux faire appel à l'objet. Avec le sujet, nous perdons la liberté nécessaire à l'intensité plastique [...] Les éducateurs modernes devraient concevoir la valeur éducative de l'objet. L'éducation des foules aujourd'hui se fait dans la rue par l'objet, l'exhibition des objets dans les vitrines. Le commerce et l'industrie imposent l'objet aux foules. C'est ainsi que se forme le goût des masses. [...] L'objet est une valeur sociale [...] La peinture devient accessible à tous, et peut être utilisée dans les écoles, les stades, les monuments publics". F. Léger, *Où va la peinture?*, op. cit. p. 945. Secondo l'artista, al centro della politica culturale del Front populaire avrebbe dovuto esserci l'insegnamento dell'arte nelle scuole attraverso "bonnes reproductions" e visite nei musei, dedicate anche alle fasce d'età più piccole. Léger propone inoltre di stimolare la creatività dei bambini, attraverso disegni liberi sui muri della classe. Si trattava quindi di una proposta di azione politica. In generale, l'attenzione del Front populaire fu invece orientata sulla funzione del museo. Si veda P. Ory, op. cit. pp. 240-241.

⁵⁶⁴ P. Fierens, citato in Pierre Gerome, *Une enquête*, «Commune», Ivi, p. 1004.

rappresentata ai minimi termini attraverso l'opera di qualche "purista che si era ripiegato nelle sue stesse astrazioni"⁵⁶⁵. La presenza dell'inchiesta nel numero della rivista dell'AEAR è un'ulteriore testimonianza della circolazione delle idee tra le riviste specializzate e gli organi di stampa politici, un altro documento che fotografa la complessa situazione nella quale versava l'astrattismo a Parigi.

Inoltre, è possibile affermare che i temi dibattuti nel questionario di «Abstraction Création Art Non Figuratif» del 1933, articolati attorno alla questione formalista, avessero alimentato la marginalizzazione del gruppo nel dibattito. Un'altra parte della *querelle* strettamente dedicata alla difesa della forma astratta emerse sulle pagine di «Abstraction Création Art Non Figuratif» attraverso i contributi degli artisti che non ebbero voce nelle pagine delle riviste di Partito, né tantomeno nelle occasioni di dibattito pubblico. Sul bollettino associativo vennero pubblicati dei contributi che riflettevano sulla questione della dipendenza dell'arte dalle condizioni sociali, delle funzioni che era chiamata ad assolvere, dei criteri di valutazione e dei giudizi di valore riferiti alle opere. Le tensioni ricorrenti nascevano tra le istanze dirette a valorizzare lo statuto autonomo dell'opera e quelle che miravano a inquadrare il contenuto e la forma in un contesto sociologico, tra l'impronta individuale e il contrassegno di classe, tra le finalità (politiche) immediate e quelle antropologiche di universale portata umana che sono assegnate all'arte.

IV.6. La *querelle du réalisme* su «Abstraction Création Art Non Figuratif» nell'anno 1935

L'associazione Abstraction-Création, come è stato illustrato in precedenza, connotò le sue pubblicazioni concentrandosi esclusivamente sui linguaggi plastici (pittura e scultura), aspetto che escludeva ogni legame diretto con il sistema produttivo e politico, a differenza di quanto accadde ad esempio a Berlino nel Novembergruppe - esperienza a cui Otto Freundlich partecipò - che dichiarò sin dagli inizi gli stretti rapporti con Arbeitsrat für Kunst

⁵⁶⁵ "A la fin, l'intellectualisme de l'école [cubiste] ne fut plus représenté que par quelques puristes avoués qui renchérisaient sur ses abstractions [...] le culte exclusif de la peinture s'achevait par la destruction de toute peinture". P. Gerome, *Ivi*, p. 1008.

(Comitato di lavoro per l'arte). Tuttavia, sul piano della teoria, alcuni contributi all'interno della rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» si configuravano come una sorta di apologia dell'astrattismo presentato nei termini di forma estetica che meglio di altre potesse esprimere l'idea di "universalità" della politica comunista.

In un manoscritto pubblicato postumo, Laure Garcin scriveva che partecipare ad Abstraction-Création era stato per lei un modo di impegnarsi anche socialmente in una "lotta sconosciuta" contro il sistema⁵⁶⁶. Formatasi all'Académie di Ozenfant, nel 1932 Garcin aderì contemporaneamente all'AEAR e Abstraction-Création: nello stesso anno la pittrice passò da tele di chiara derivazione cubista a quello stile "per conciliare surrealismo e astrazione"⁵⁶⁷ nel quale si riconosce la matrice comune a molte ricerche di artisti gravitanti attorno allo stesso *milieu*. (*figura 51*)

Il piano teorico sul quale si muovevano i surrealisti, dal punto di vista degli artisti astratti *engagé* che al tempo stesso volevano difendere il principio della libertà creativa, aveva un forte potere di attrazione proprio perché non era legato a un'estetica vincolante. Inoltre, dal punto di vista dei precedenti critici marxisti, si ricorda che Karel Teige già nel 1928 affermava che le avanguardie parigine, compreso l'astrattismo, rappresentavano la "nuova epoca" proprio perché avevano portato verso un processo di "liberazione della pittura"⁵⁶⁸ attraverso la "progressiva emancipazione degli elementi puramente ottici e delle funzioni puramente estetiche dagli oggetti naturali e dai compiti figurativi" rispondendo alla domanda di "appagamento estetico" della società contemporanea⁵⁶⁹.

⁵⁶⁶ "Nos cahiers sont apparus à l'époque j'appelle l'ère héroïque de l'art non figuratif. Une lutte téméraire qui ne pouvait pas être exploitée commercialement, puisque nous avons été blessés par les critiques ou leurs lecteurs et systématiquement rejetés par tous les salons ou officiels". L. Garcin, citato in I. Pertus, *Laure Garcin*, Ed. Commune de Greoux-les Bains, 1992, p. 17.

⁵⁶⁷ Così Pertus descrive la produzione di Garcin a partire dal 1932, *Ivi*, p. 16.

⁵⁶⁸ K. Teige, *Astrattismo, surrealismo, artificialismo* in K. Teige, *Arte e ideologia (1922-1933)*, a cura di Sergio Corduas, Einaudi, Torino, 1982, pp. 90-96. L'articolo era stato pubblicato sulla rivista di Praga «Kmen», anno II, 1928.

⁵⁶⁹ Secondo l'autore, tutta la storia dell'arte, dagli affreschi delle caverne, alle "finestre colorate" delle cattedrali gotiche, dall' "arte epica" del Rinascimento alla scuola di Barbizon fino alle opere degli impressionisti, dei surrealisti e degli artisti astratti condivideva il carattere di emancipazione dalla natura. La specializzazione e la divisione del lavoro nella civiltà del XIX e del XX secolo secondo Teige aveva portato a

Per Teige il cubismo, nato nell'epoca in cui la fotografia e i rotocalchi si erano assunti i compiti di documentazione e di informazione precedentemente assolti dalla pittura e dalla grafica, aveva osato "spezzare il secolare contratto sociale tra l'artista e la natura". L'astrattismo, ovvero "la pittura senza oggetto", che si basava sulla concezione dell'immagine come del tutto indipendente dalla natura e obbediente solo alle "leggi d'attrazione delle materie coloriche e di equilibrio delle forme e dei colori", era la conseguenza logica del cubismo. "Questa concezione della pittura – continuava Teige – definisce ogni creazione della nostra epoca e del futuro"⁵⁷⁰.

L'astrattismo poteva dunque contribuire alla "rivoluzione" quanto il surrealismo: per tornare a Laure Garcin, non sembra dunque un caso che l'artista abbia deciso di orientarsi nel contesto parigino dell'epoca verso Abstraction-Création, che si distingueva come l'associazione più aperta anche alla presenza femminile.

A proposito delle questioni di genere, infatti, furono dodici le artiste donne associate⁵⁷¹, le quali pubblicarono contributi teorici sulla rivista annuale e parteciparono alle mostre del

una separazione della pittura come "poesia colorica" dalla pittura come "mestiere raffigurativo". "L'evoluzione della pittura è precisamente darwinistica", scrive Teige: "dalla scimmia all'uomo, cioè dall'imitazione e dallo scimmiettamento all'espressione umana indipendente, dal facsimile e dalla riproduzione alla produzione". Nel corso della secolare evoluzione della pittura, oltre alle iniziali funzioni utilitaristiche – i compiti economici, d'organizzazione e d'informazione del "mestiere" - è emersa una "cupidigia estetica" a cui ha risposto l'arte moderna. *Ivi*, pp. 90-91

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

⁵⁷¹ Il contributo delle donne all'arte astratta nel periodo tra le due guerre è un argomento che, ad oggi, ha ricevuto ben poca attenzione. Esistono pubblicazioni sulle donne artiste del Surrealismo (W. Chadwick, *Women artists and the Surrealist Movement*, Thames & Hudson, Londra, 1985), le donne di Dada (R. Hemus, *Dada's women*, Yale University Press, London and New Haven, 2009), il contest artistico fino alla fine degli anni'20 con un particolare interesse all'Ecole de Paris (G. Perry, *Women artists and the parisian avant-garde: modernism and feminine art, 1900 to the late 20's*, Manchester University Press, New York, 1995). Tra la letteratura sulle donne che hanno preso parte alle varie tendenze dell'astrazione situata a Parigi si rimanda C. Gonnard e E. Lebovici, *Femmes artistes/artistes femmes. Paris de 1880 à nos jours*, Hazan, Parigi, 2007; Marie-Jo Bonnet, *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*, Odile Jacob, Parigi, 2006. Le donne che pubblicarono sulla rivista furono Sonia Delaunay (1885-1979), Katherine Dreier (1877-1952), Laure Garcin (1896-1978), Barbara Hepworth (1903- 1975), Evie Hone (1894-1955), Mainie Jellett (1897-1944), Katarzyna Kobro (1898-1951), Jeanne Kosnick-Kloss (1892-1966), Marlow Moss (1889-1958), Alexandra Povòrina (1885- 1963), Sophie Taeuber (1889-1943) e Paule Vézelay (1892-1984). Alcune di loro esposero nelle mostre collettive

gruppo: accanto alle mogli dei più noti mariti Sonia Terk Delaunay, Anna Béothe-Steiner e Sophie Tauber Arp e Hannah Kosnick-Kloss, compagna di Otto Freundlich, si trovano i nomi di due artiste irlandesi di formazione cubista allieve di Gleizes, Evie Hone e Mainie Jellett, accanto a Katherine Dreier, tra le prime collezioniste a sostenere l'arte astratta oltreoceano⁵⁷² e Marjorie Marlow Moss, pittrice anticonformista folgorata da Mondrian che aveva fatto della propria omosessualità una bandiera⁵⁷³.

Otto Freundlich aveva sostenuto apertamente la linea progressista e una più decisa politica femminista da attuare all'interno dell'associazione Abstraction-Création: dopo aver invitato Marcelle Cahn ad iscriversi – la quale declinò l'invito considerando il suo lavoro non propriamente “non figurativo”⁵⁷⁴ – il 25 ottobre 1934, un mese prima di rassegnare le dimissioni dal comitato direttivo di Abstraction-Création, Freundlich dettava a Hannah Kosnick-Kloss un messaggio per il gruppo, dove proponeva Laure Garcin e Nelly Van Doesburg come nuovi membri della direzione in modo che l'associazione rimanesse “fedele alla causa rivoluzionaria” dando una voce paritaria e democratica alle donne nel collegio maschile⁵⁷⁵. La proposta di Freundlich non ebbe seguito; Sophie Taeuber fu l'unica donna

organizzate dal gruppo: Garcin, Hepworth, Hone, Jellett, Kosnick-Kloss, Moss, Taeuber e Vézelay. M.Lluisa Faxedas-Brujats in un recente articolo (*Mujeres artistas de la vanguardia internacional: el caso de Abstraction-Création (1931-1936)* in «Arte, Individuo y Sociedad», n. 27, anno III, 2015, pp. 483-501) ha sostenuto che le donne che parteciparono ad Abstraction-Création ebbero come beneficio lo sviluppo della propria carriera nel dopoguerra, ma questo avvenne a discapito della lotta di genere sia a causa della natura stessa della pubblicazione, dove gli artisti, come è stato ricordato, apparivano con i soli cognomi dei partecipanti, sia per l'idea di “universalità” che per definizione non poteva basarsi sul principio di una “diversità di genere”. Quest'ultima è una tesi sostenuta da Griselda Pollock nel testo *Inscriptions in the feminine* in Catherine de Zeegher (a cura di), *Inside the visible: an elliptical traverse of 20th century art. in, of and from the feminine*, The Institute of Contemporary Art, Boston, p. 67. Tuttavia, la lettera di Freundlich in nota 108 smentisce il fatto che non ci fosse un'attenzione all'argomento di genere.

⁵⁷² Sull'argomento R. J. Gross, *The Société Anonyme. Modernism for America*, Yale University Press, New Haven and London, 2006.

⁵⁷³ A Marjorie Moss – come si firma in Abstraction-Création – nota come “Marlow” è stata dedicata di recente una pubblicazione biografica. Riet Wijnen, *Marlow Moss*, Kunstverein Publishing, Milano, 2013.

⁵⁷⁴ Marcelle Cahn, Lettera a Otto Freundlich, 20 febbraio 1933, Fondo Freundlich, IMEC, FRN.1.23.

⁵⁷⁵ Nell'archivio dell'artista si conserva copia della comunicazione con la seguente dicitura in intestazione “Brouillon diché par O.F. à Jeanne (Hannah) Kosnick-Kloss, 25 ottobre 1934”. Il dattiloscritto in tedesco,

ad avere un ruolo di responsabilità nell'attività dell'associazione⁵⁷⁶ ma ciò non toglie che l'avvicinamento di alcuni artisti all'astrattismo fosse nato proprio nell'ottica utopica di un possibile cambiamento politico, come ricordò Jean Hélion:

Il y avait un rêve dans le communisme qui faisait partie du rêve d'Abstraction-Création, un rêve de liberté, un rêve de fondement d'une société sur une liberté d'être.⁵⁷⁷

Alcune dichiarazioni di Garcin sulla rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» confermano ancora una volta quanto l'impegno militante potesse entrare in contraddizione con il principio formalista sul quale si fondava l'associazione: la pittrice affermò che a suo avviso il problema per gli artisti non era di “essere o non essere figurativi”, ma la capacità di

probabilmente la traduzione di uno studioso o di un archivistica per conservare copia del messaggio in francese conservato nello stesso fascicolo ma talmente deteriorato da essere illeggibile, presenta diverse lacune. Si riporta traduzione di agenzia professionale con trascrizione del testo originale a seguire: “Purtroppo non mi sento nelle condizioni di partecipare a questo invito alla “riunione generale”, le rispondo quindi per iscritto. 1. Nomina dei nuovi membri del comitato. Se un comitato deve proprio esserci propongo in primo luogo Mademoiselle Garcin (di modo che il nuovo rivoluzionario rimanga fedele al nostro gruppo). In secondo luogo (?) van Doesburg (per i suoi buoni consigli pratici perché anche le donne possano avere una parolina nelle decisioni dei compagni maschi)”. Traduzione dal tedesco di Paolo Cagna Ninichi. Trascrizione testo originale: “Bedauerlicherweise fühle ich mich außerstande, an diesem Abende an Ihrer „generalversammlung“ teilzunehmen und antworte Ihnen darum schriftlich. 1. Ernennung der neuen Komiteemitglieder. Wenn schon „ein Komitee“ – und wenns denn sein muß – schlage ich erstens Mademoiselle Garcin vor (damit der neue Revolutionar unsers Gruppe treu bleibt) Zweitens (?) van Doesburg (wegen seiner (ihrer?) guten praktischen Ratschläge und damit auch die Frauen bei den Entscheidungen der männlichen Genossen ein Wörtchen mitzureden haben)”. Brouillon d'écrit par O.F. à Jeanne Kosnick-Kloss, 25 ottobre 1934, Fondo Freundlich, IMEC, FRD.9D2.

⁵⁷⁶ Nel 1934 fu membro del comitato direttivo e, come abbiamo ricordato nei capitoli precedenti, fu responsabile della grafica del libro dei cinque pittori svizzeri che includeva il suo lavoro accanto a quello di Erni, Schiess, Seligmann e Vulliamy.

⁵⁷⁷ Jean Hélion, Dattiloscritto indirizzato a Aline Vidal, Fondo Hélion, IMEC. Il dattiloscritto fu in parte pubblicato in Aline Vidal, *Arp and the Abstraction-Création Group: An interview with Jean Hélion in Arp 1886-1966*, Catalogo della mostra, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 1987, pp. 169-182.

attribuire un valore sociale e collettivo dell'opera nei termini di uno "sviluppo" del pensiero coerente con le esigenze dell'essere umano⁵⁷⁸.

I contributi pubblicati nei numeri della rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» agivano spesso come argomentazione rivolta alle accuse dei critici marxisti sul tema dell'impegno dei pittori astratti ed erano strutturati su diversi livelli: alcuni testi riflettevano sul piano di significato dell'opera, mentre altri articoli esplicitavano la militanza degli artisti. In particolare, Herbin utilizzò il bollettino associativo per pubblicare con continuità i suoi interventi teorici che, a differenza di altri rappresentanti dell'astrattismo negli anni Trenta, non trovavano spazio sui giornali come i «Cahiers d'Art», nemmeno attraverso il veicolo delle inchieste. Nel numero del 1935 di «Abstraction Création Art Non Figuratif» Herbin utilizzò tre pagine per porre il problema della libertà dell'arte dalla propaganda dello Stato:

Il existe un art officiel, enseigné, encouragé par l'appareil d'Etat, tendant à exalter la vertu, la puissance du pouvoir d'Etat, c'est-à-dire à couvrir d'oripeaux éclatants toutes les aberrations du pouvoir d'Etat. [...] Le pouvoir officiel qui décrète l'art, qui commande l'art, qui façonne les artistes, qui détruit la qualité, qui détruit la personnalité, n'a jamais produit qu'une immense médiocrité. Un art officiel qui changerait de nom et de maîtres, en gardant les mêmes procédés, aboutirait à la même médiocrité. La Révolution et son aboutissement, la société communiste, ne peut, à

⁵⁷⁸ "Rapport entre le développement de l'art abstrait et le développement social - si l'on considère les rapports de l'art abstrait avec le développement social, il serai assez logique de le croire, plus que tout autre, en rapport avec les besoins intellectuels de l'avenir. [...] L'art abstrait donnera à l'homme une certaine libération. Il lui permettra de se placer dans une sphère spirituelle où la pensée est joie pour elle-même, sans souci de finalité. Cet art, qui exclut l'anecdote obsédante permet par le pur jeu des formes et des couleurs d'accéder au rythme et à l'harmonie; ainsi toute pensée si individuelle soit-elle pourra s'infuser dans les formes du tableau abstrait, puisque avec celui-ci, aucun concept particulier n'est imposé au contemplateur. On peut dire de cet art que, s'il rejette le concept, il reste cependant un merveilleux stimulant pour l'esprit; il peut donc s'accorder parfaitement avec des besoins nouveaux, en rapport avec le développement social". Laure Garcin, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, 1932, p.47. "Il peut «être ou ne pas être» figuratif, là n'est pas la véritable question. La force est en clic-même un contenu formel dont la valeur est exactement égale à l'esprit de celui qui l'a créée. Epreuve redoutable et difficile victoire qui engage l'homme tout entier, mais qui justifie la valeur humaine de l'art". Laure Garcin, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.4, 1935, p.9.

aucun degré, adopter cette attitude, qui serait contraire à son but essentiel, qui est la libération⁵⁷⁹.

Oggetto delle considerazioni di Herbin si direbbe essere il realismo socialista. La nuova “arte di Stato” di cui parlava l’artista doveva porsi in opposizione alla “mediocrità” della produzione propagandistica, mettendo al centro il parametro della qualità della pittura⁵⁸⁰. Herbin considerava la personalità dell’artista solitario in lotta contro la società come topos della figura rivoluzionaria⁵⁸¹ rappresentativa di una *élite* illuminata⁵⁸², mettendo in guardia dall’arte che pur dichiarandosi socialista non garantiva la libertà di espressione e si fondava invece sull’“ignoranza delle masse”⁵⁸³.

Nel 1935 trovava distribuzione a Parigi un quaderno del Voks sovietico (la Società di relazioni culturali con l’estero) dal titolo *Les arts plastiques en URSS*. La pubblicazione era nata con lo scopo di voler rispondere al problema di “grande attualità” del rapporto tra “l’idea e la forma, il soggetto e l’immagine artistica”. Nel quaderno si sosteneva che la vera libertà dell’artista poteva esprimersi solo attraverso il “metodo” del realismo socialista, un’estetica

⁵⁷⁹ Herbin, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 4, 1935.

⁵⁸⁰ “Vouloir pénétrer dans cette force [la qualité], en voie d’accomplissement, soit pour les besoins du capital, soit pour les besoins du prolétariat, soit pour la conservation, soit pour la révolution, est une absurdité, une ingérence odieuse qui ne peut que perturber, détruire la qualité, détruire les possibilités propres aux œuvres de cette force, propres aux moyens de ces œuvres, sur le terrain d’action propre à ces œuvres, et entraîner la médiocrité, comme la surabondamment démontré l’art officiel bourgeois”. *Ibidem*.

⁵⁸¹ “L’art reste basé sur la personnalité, et l’artiste créateur est toujours, d’abord et logiquement, seul contre tous. Les révolutionnaires n’annoncent-ils pas la libération du travailleur manuel et intellectuel. [...] De la transformation du milieu social, par la révolution, apportant une sécurité matérielle, même très modeste, mais une sécurité, l’artiste attend des possibilités culturelles multipliées, et personne n’est plus qualifié que l’artiste créateur pour décider des voies de sa culture”. *Ibidem*.

⁵⁸² “La création artistique, c’est-à-dire le fait artistique vivant, original, qui prend place dans la suite ininterrompue des faits artistiques qui constituent l’histoire de l’art dans ses périodes d’ascension et de décadence, n’a jamais intéressé vraiment que des minorités cultivées, qu’on les appelle initiés, spécialistes, ou autrement, même dans les époques où l’art s’élevait plus ou moins vers une conscience collective ; parfois, aussi, les êtres simples acceptant et aimant d’instinct, avec humilité, la sans discussions ni conditions”. *Ibidem*.

⁵⁸³ “L’ignorance en matière d’art est presque totale et il s’agit pour la masse d’un immense travail d’éducation. Il n’y a d’hermétisme que dans l’ignorance ou l’erreur propagée et entretenue avec soin, consciemment ou inconsciemment”. *Ibidem*.

che tuttavia non rinunciava ai caratteri propri dell’“intuizione artistica”: l’idea di realismo consisteva nel mettere al centro l’uomo⁵⁸⁴, rappresentato nel ricco apparato iconografico del volume dalle possenti contadine di Samokhvalov e le ugualmente “ortodosse” tele dai toni più intimisti di Martiros Sarian (*A l’heure du repos*). (**figura 52**)

Il quaderno del Voks era violentemente ostile alle ricerche cubiste e suprematiste russe degli anni Venti: l’opera di Maliévitch, Tatline, Rodchenko, Popova, Exter era indicata come “prova eclatante della forma assunta a unico oggetto dell’arte” e della mancanza di “unità di forma e contenuto” dell’opera⁵⁸⁵. La pubblicazione non agiva solo come opuscolo che stigmatizzava retrospettivamente le avanguardie costruttiviste⁵⁸⁶, ma si inseriva nel contesto parigino affermando che nella capitale francese gli artisti formalisti avevano considerato la nascita dell’AEAR come un “fallimento”⁵⁸⁷: i pittori residenti a Parigi che si esprimevano

⁵⁸⁴ “Le recueil que nous proposons au lecteur étranger vise à donner l’idée la plus complète de l’évolution des arts plastiques en URSS et de leur état présent, à l’époque de la reconstruction socialiste [...] C’est [le sujet social] ce qui distingue la peinture, la sculpture et la gravure soviétique de celles de la majorité des artistes des pays capitalistes [...] Cette union organique de l’artiste avec la vie du pays, avec les intérêts et les aspirations des multitudes, est en somme la solution du fameux problème de la « liberté de l’artiste » [...] Le problème du rapporte entre l’idée et la forme, le sujet et l’image artistique s’est posé avec une grande actualité [...] Le principe créateur fondamental de l’art soviétique est le réalisme socialiste [...] La méthode du réalisme socialiste signifie-t-elle une élimination de l’intuition artistique, de l’image artistique synthétisée, de la fantaisie créatrice ? Nullement [...] La réalité de notre programme ce sont les hommes vivants”, *Les arts plastiques en URSS*, n. 9, Ed. Societé des relations culturelles avec l’étranger (Voks), Recueils Illustrés du Voks, n. 9-10, febbraio 1935, pp. 3-7.

⁵⁸⁵ Il volume consiste di 162 pagine delle quali quattro sono dedicate alle avanguardie del 1917-1921. Viene presentata una summa delle critiche al “formalismo” descritto come “la négation totale de l’idéologie comme force active dans la création artistique [...] La méthode artistique de Maliévitch, Rodchenko et Tatline [...] est la preuve éclatant que la forme fut pour ces artistes l’unique objet de l’art et qu’ils ignorent absolument l’unité de la forme et du contenu”. *Ivi*, pp. 14.

⁵⁸⁶ Per un generale inquadramento sul realismo sovietico si rimanda al recente catalogo della mostra *Rouge: art et utopie au pays des Soviets*, a cura di Nicolas Liucci-Goutnikov, Grand Palais, dal 20 marzo al 1 luglio 2019, Ed. Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Parigi, 2019.

⁵⁸⁷ “Il est caractéristique que l’Association des Artistes de la Révolution qui commença à reunir toutes les forces artistiques pretes à collaborer avec le proletariat, afin de pouvoir fixer les événements de la révolution et participer à la lutte de classe set à l’édification socialiste, fut considérée par les artistes de “gauche” comme un échec, car ils partaient exclusivement dans leur jugement d’un point de vue formaliste”. *Ivi*, p. 17. Veniva

attraverso la forma erano considerati individualisti e, di conseguenza, non potevano che essere detrattori di ogni genere di azione rivoluzionaria.

È possibile ipotizzare che l'indignazione di Herbin fosse stata sollevata da questo opuscolo dove si escludeva, di fatto, la possibilità per un artista astratto di impegnarsi nelle organizzazioni di Partito se non compromettendo la propria ricerca al canone estetico realista. Herbin sul quarto numero di «Abstraction Création Art Non Figuratif» affermava che se doveva esistere un'estetica del Partito Comunista, questa avrebbe dovuto essere l'astrattismo. Il pittore scriveva infatti che l'arte astratta, anche se non aveva alcuna intenzionalità ideologica nel senso di un contenuto politico espresso attraverso il soggetto, per il solo fatto di contribuire a creare il “coraggio morale” necessario per un'azione rivoluzionaria poteva essere assunta ad “arte del nuovo Stato Socialista”:

En maintenant l'ignorance des masses, en perpétuant l'indigence, la médiocrité, la décomposition de l'art bourgeois avec l'étiquette prolétarienne. Ou bien en découvrant les formes, en discernant les formes imposées par la vie elle-même, exprimant nécessairement le fond de la vie elle-même. Il s'agit de savoir si l'on sert mieux la révolution avec des œuvres médiocres, n'intéressant en rien la culture, ne contenant que des apparences qui ne modifient rien au fond — ou bien avec des œuvres qui vont au fond de la culture, transformant les faits et l'esprit. La valeur révolutionnaire d'une œuvre d'art réside dans le fait qu'elle détruit dans le domaine spirituel, ce qui entrave l'épanouissement de l'humanité, et dans le fait qu'elle traduit avec les formes vivantes qui lui sont propres les aspirations profondes de l'humanité. La Société communiste sera supérieure dans la mesure où elle assurera la libération et le développement culturel des travailleurs manuels et intellectuels, dans la mesure où elle permettra la réalisation en quantité et surtout en qualité d'œuvres et de monuments supérieurs à tout ce qu'ont pu produire les sociétés antiques, féodale et capitaliste.

L'art dit « abstrait », né de l'activité artistique passée, prend sa place dans l'histoire ininterrompue de l'art. C'est un fait matériel indiscutable. Il n'est au pouvoir de personne de déplacer ce fait dans le temps et l'espace. L'art dit « abstrait » contient

definita «de gauche» la corrente più avanguardista del Sindacato degli artisti guidata da Rodchenko che aveva il suo organo di stampa nella rivista «LEF».

plusieurs tendances en évolution ; toutes ces tendances sont animées, plus ou moins consciemment, du désir d'exprimer, par des moyens propres à chaque artiste, un ordre, où chaque élément est discipliné pour et par cet ordre.

L'art dit « abstrait » tend à la destruction de l'idéologie individualiste en ce sens qu'il répudie tous les éléments et qui justifient cette idéologie, qui sont attachés à cette idéologie, spécifiquement, organiquement. Pour les mêmes raisons, il tend à développer dans chaque individu, par le voies et moyens propres à l'art, l'idéologie communiste.⁵⁸⁸

Secondo Herbin il fatto che l'opera d'arte avesse un contenuto politicamente radicale non assicurava il suo valore rivoluzionario e al tempo stesso un contenuto non politico non implicava necessariamente la sua irrilevanza per l'azione rivoluzionaria.

Al lungo articolo di Herbin, che si sviluppava in tre pagine includendo al suo interno opere di Hone e Jellet – ancora due donne, volute tuttavia dalla coincidenza della distribuzione delle immagini secondo il consueto criterio dell'ordine alfabetico della rivista – faceva eco un altro contributo di Vantongerloo intitolato *Evolution*. L'artista olandese, nel testo datato 1932 ma pubblicato significativamente nel 1935, affermava che l'arte non potesse essere utilizzata in modo improprio per pretese di potere e la cosiddetta “arte di propaganda” non aiutava l'educazione del proletariato. L'arte astratta era invece in perfetta armonia con la società di massa (Société collectiviste): secondo Vantongerloo gli scritti di Karl Marx o la teoria della relatività di Albert Einstein, così come l'arte astratta, appartenevano al regno dell'“evoluzione”, alla capacità dell'uomo di mettere in “forma visibile” le leggi dell'universo⁵⁸⁹.

⁵⁸⁸ Herbin, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 4, 1935.

⁵⁸⁹ “Mettre sous forme visible certains lois de l'univers, c'est créer”. Georges Vantongerloo, *Evolution*, datato 1932, pubblicato in rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 4, 1935, pp. 30-32. Quattro anni più tardi Vantongerloo riprende il testo pubblicato sulla rivista scrivendo: “C'est l'art de Marx de nous présenter sous une forme scientifique les problèmes sociaux ... Il participe à l'évolution parce qu'il nous apprend quelque chose [...] La géométrie d'Euclide, la gravitation universelle de Newton, la relativité d'Einstein ... sont des créations. Mettre sous forme visible certains lois de l'univers, c'est créer”. Georges Vantongerloo in «Plastique / Plastic», n. 5, Parigi / New York, 1939, p. 17.

Si attestava sulla stessa linea il contributo di un altro pioniere dell'astrazione belga, Henri-Jean Closon: nel testo intitolato *L'abstraction est la qualité spécifique de l'homme*, l'autore ripercorreva in una prospettiva darwinista l'evoluzione della società attraverso il pensiero astratto – arte, filosofia, scienza, ne furono i frutti – e concludeva affermando inequivocabilmente il colore politico dell'arte astratta: “L'artiste c'est le chapeau rouge sur la route”⁵⁹⁰.

Affermazioni di un simile tenore apparvero anche nel numero del 1934 di «Abstraction Création Art Non Figuratif», testimoniando quanto diversi contenuti che si sarebbero sviluppati nella *querelle* fossero già presenti nelle riflessioni del gruppo astratto. Rispetto all'interesse di chi si orientava verso il “soggetto”, all'interno di Abstraction-Création si creava un fronte deciso a sostenere che il contenuto fosse l'opera d'arte in quanto oggetto: “Sujet dans l'objet”, commentava Kupka⁵⁹¹, al quale facevano eco Power (“Per un vero artista il soggetto è solo una composizione puramente formale”⁵⁹²) e George Herbiet, secondo cui il soggetto realista rappresentava il “valore aneddótico” di un'opera mentre l'arte astratta aveva una più alta levatura: “allargare l'orizzonte della conoscenza”⁵⁹³.

Etienne Béothy, nello stesso numero del 1934, poneva l'accento sull'importanza della qualità dell'opera⁵⁹⁴, anticipando quanto Lothe avrebbe affermato in sede di inchiesta su «Commune». Diversi artisti espressero sul numero di «Abstraction Création Art Non

⁵⁹⁰ Closon, *L'abstraction est la qualité spécifique de l'homme*, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 4, 1935, pp. 4-7.

⁵⁹¹ “L'art, habileté de saisir la Nature ? Savants ! Cinéastes ! l'art de la transfigurer, transposer ? Ignorants, ignorants. Fous. Art quand même. Imaginer, (Sujet dans l'objet.) Absolu, logique”. Kupka, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 3, 1934, p. 28.

⁵⁹² “Pour un véritable artiste, le sujet n'est qu'une composition toute formelle, une création pure et c'est à cause de cela, — à cause de cette recherche de la pureté absolue que l'artiste moderne fait le tableau sans sujet, le tableau-objet qui n'a rien à faire avec le monde extérieur mais qui reste une « fin-en-soi » — une création indépendante”. Power, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 3, 1934, p. 34.

⁵⁹³ “En dehors de la valeur anecdotique d'une œuvre, existe-t-il une valeur plus nécessaire, plus appréciable, une l'interprétation personnelle qu'ils nous donnent des faits valeur de style ou de résonance pouvant élargir l'horizon de notre connaissance?”. George Herbiet, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 3, 1934, p. 52.

⁵⁹⁴ “Tous nos malheurs proviennent de ce que nous avons délaissé la qualité”. Béothy, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 3, 1934, p. 4.

Figuratif» del 1934 il problema della comprensione dell'opera da parte delle masse. Jean Gorin, ad esempio, era convinto che l'uomo del XX Secolo comprendesse profondamente l'opera d'arte astratta in quanto linguaggio universale che aveva attraversato tutte le epoche; in quella attuale, l'astrattismo aveva un valore in rapporto alla realtà scientifica, meccanica e "collettivista"⁵⁹⁵. Herbin, invece, affermava che l'arte astratta aveva per sua stessa natura un carattere educativo perché perseverando nella ricerca della perfezione aveva come obiettivo "l'arricchimento dell'umanità stessa"⁵⁹⁶.

Jellet portava invece il discorso sul tema dell'educazione visiva dei bambini e del popolo, che attraverso l'arte astratta poteva ritrovare la spiritualità perduta nell'alienazione delle grandi città "pleines de commodités laides fabriquées"⁵⁹⁷. Una delle affermazioni più originali fu quella di Jeanne Kosnick-Kloss: la pittrice considerava la composizione astratta come un'opera dalla lettura aperta; a suo avviso, infatti, l'aspetto più interessante dell'opera risiedeva in ciò che lo spettatore poteva aggiungervi di impressioni⁵⁹⁸.

Queste posizioni, pubblicate nel numero della rivista in forma di brevi aforismi, dovevano trovare una corrispondenza con le immagini delle opere: Herbin ripeteva che l'arte astratta avesse un valore universale, come sostennero Malevich, Kandinsky, Mondrian, di cui il

⁵⁹⁵ "Toute explication n'est que littérature et ne peut conduire à la compréhension profonde de l'œuvre. L'homme évolué, au XXe siècle, n'ignore pas l'art abstrait qui a d'ailleurs existé à d'autres époques que la nôtre; pour aujourd'hui, il a compris sa nécessité, sa réelle valeur en notre temps scientifique, machiniste et collectiviste". Gorin, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 3, 1934, p. 20.

⁵⁹⁶ "C'est par la persévérance dans la recherche de la perfection que nous aspirons à l'unité, commune à tous les hommes et à tous les temps. Nous travaillons à élargir, approfondir, élever la liberté léguée par nos ancêtres, les plus proches et les plus lointains, travaillons à enrichir, à perfectionner l'humanité elle-même". Herbin, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 3, 1934, p. 21.

⁵⁹⁷ "Les enfants et les gens du peuple sont capables d'aimer les tableaux non-réalistes. Les gens qui ont anéanti leur émotion artistique par leur vie dans les grandes villes modernes, pleines de commodités laides fabriquées par la sont plus loin du véritable sens de la forme que simples et naturellement les artistes eux-mêmes... Nous sommes bien loin du jour où les produits de la machine seront surveillés pour la forme et la couleur aussi bien que pour leur utilité". Jellet, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 3, 1934, p. 25.

⁵⁹⁸ "L'impression d'art est précisément intéressante par tout ce qu'ajoute le spectateur à ce que l'artiste a su y fixer". Kosnick-Kloss, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 3, 1934, p. 27.

pittore francese condivideva le fonti⁵⁹⁹. La curva, definita con una linea continua, evocava l'idea di organismo vivente e di infinito propria dell'umanità intera⁶⁰⁰.

Nel quadro di una lettura progressista dell'astrattismo, Robert Delaunay affermava nella rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» che lo statuto rivoluzionario dell'arte si giustificasse per lo sguardo puntato verso l'avvenire: il discorso sulla “rappresentazione degli oggetti” portava con sé il rischio di una sterile “querelle d'écoles”⁶⁰¹. Delaunay rivendicava anche iconograficamente il cambiamento formale, presentando a commento del suo articolo la tela *Les fenestres simultanée sur la ville* del 1912 e *Formes circulaires* del 1930, testimonianza di una coerenza e al tempo stesso dell'evoluzione della ricerca dinamica e ottica del colore come espressione del movimento umano. **(figura 53)**

⁵⁹⁹ Un aspetto poco studiato anche dalla letteratura francese riguarda la genesi del principale testo teorico di Herbin intitolato *L'art non figuratif-non objectif*, pubblicato nel 1949 (Ed. Lydia Conti, Parigi). Le ragioni di un mancato approfondimento sono probabilmente da ricondurre sia ad una difficoltà di interpretazione calligrafica dei quaderni dell'artista, sia alla natura speculativa del testo. Scrive Otto Hahn a proposito dei quaderni di Herbin di note del pittore sono conservati al Musée Matisse di Parigi: “Les explications viennent de si loin (pourquoi les salades sont-elles vertes à l'extérieur et jaune clair au cœur...) et les digressions sont tellement fastidieuses qu'il devient évident qu'Herbin a écrit ce livre pour se rassurer. (...) Avant de convaincre les autres, il veut être convaincu. Alors il se construit une philosophie qui est une sorte de pyramide partant du chaos initial pour aboutir à l'ordre absolu. (...) Durant des années, il travaille sur ce puzzle dont l'évidence ne s'impose qu'à lui. Pourtant, sa « libération complète » de toute attache figurative passe par ce moment théorique”. Otto Hahn, *La méthode Herbin* in AaVv., *Herbin*, Musée de Cambrai, 1980, pp. 9-14. Sulle fonti di Herbin si rimanda al saggio di François Bazzoli nello stesso volume, *Mise à nu d'un vocabulaire terminal*, in AaVv., *Herbin*, Éditions Anthèse, Arcueil, 1994, pp. 119-128.

⁶⁰⁰ “La ligne tracée par le fil à plomb n'est que le rayon du cercle de la sphère, cette ligne ne peut être prolongée indéfiniment, le mouvement la ramène inexorablement au cercle, l'identifie au cercle [...] Le tableau ne peut être que mouvement, expression à l'échelle universelle. Mon nez ne vous intéresse pas, le votre ne m'intéresse pas d'avantage et la terre tourne sans aucune considération de mon nez ni du votre”. Herbin, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.1, 1932, p. 19.

⁶⁰¹ “Il ne s'agit ni de querelles d'écoles ni de représenter ou de pas représenter des objets puisque une peinture objet peut être aussi morte qu'une peinture représentant une “nature morte”. Utilisé, métier authentiquement neuf, dont les limites mêmes sont en dehors de toute comparaison historique de la peinture; un art qui ne peut être que de la peinture; fait matériellement, physiquement, par le truchement de la peinture, pour le moment présent, et dont on ne peut trouver de traces dans le passé c'est-à-dire un art passionnément révolutionnaire”. Robert Delaunay, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.1, 1932, p. 7.

Le opere di inizio anni Trenta di Freundlich erano caratterizzate da elementi geometrici diversi raggruppati per sottoinsiemi interconnessi attraverso rapporti di colore⁶⁰². Nel suo testo *Confessions d'un peintre révolutionnaire* il pittore affermava di concepire l'opera come “le collectif de toutes les couleurs sur une image”⁶⁰³. Sul secondo numero della rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» Freundlich accompagnava l'immagine dell'opera *Composition* (1932)⁶⁰⁴ con un breve scritto nel quale l'artista spiegava le ragioni ideologiche della sua composizione: l'arte astratta rappresentava l'espressione della disfatta di ogni individualismo e nei suoi dipinti ogni colore assumeva il carattere dell'individuo “sociale ed universale” che il soggetto figurativo negava⁶⁰⁵. **(figura 54)**

Era molto importante per Abstraction-Création recuperare il discorso di un rapporto tra forma e contenuto dell'opera, argomento che nel 1935 diventò centrale non solo a Parigi.

Si ritrovano infatti elementi di riflessione simili anche nel contesto inglese: nello stesso anno venne infatti pubblicato a Londra, dalla casa editrice Wishart, il volume intitolato *5 on Revolutionary Art*, finanziato dall'AIA (The Artists' International Association). Gli autori – Read, Klingender, Gill, Lloyd, West – si confrontavano sul tema dell'arte rivoluzionaria da diversi punti di vista, comprendendo sia la posizione filo astrattista di Read, sia quella allineata con l'estetica del realismo socialista di Klingender.

Read affermava che la tendenza ad interpretare l'istanza dell'opera rivoluzionaria attraverso la rappresentazione di “bandiere rosse, falce e martello, fabbriche o macchinari” nasceva dall'adulazione per Diego Rivera. L'arte realista, vincolata a quella dimensione epica che caratterizzava secondo il critico inglese le opere propagandistiche ottocentesche, non era rappresentativa della modernità. La vera arte rivoluzionaria, secondo Read, era rappresentata dall'astrattismo e dell'architettura razionalista, interpreti della nuova società; al surrealismo veniva riconosciuta dal critico inglese la possibilità di condurre verso posizioni innovative

⁶⁰² Per un'analisi precisa delle sue composizioni si rimanda a C. Duvivier, *À la recherche d'une symbolique universelle*, in Freundlich 2009, *op. cit.*

⁶⁰³ Otto Freundlich, *Confessions d'un peintre révolutionnaire*, 1935, IMEC.

⁶⁰⁴ *Composition*, 1931, olio su tela, 146 x 114 cm, Musée Tavet-Delacour, Pontoise. Cat. Rag. n. 156, p. 89. Nella stessa pagina è pubblicata *Ascension*, 1929, bronzo, 200 x 104 x 104 cm. Cat. Rag. n.76, p. 82, fig. 74.

⁶⁰⁵ Otto Freundlich, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 12.

ma in termini di “transizione” verso il raggiungimento dell’arte astratta e razionale⁶⁰⁶. Klingender, invece, nell’articolo *Content and Form in Art* sosteneva che la contemporanea crisi economica e politica avesse reso anacronistica la figura dell’artista chiuso nel suo isolamento e che l’astrattismo fosse il vertice di tale orientamento. Forma e contenuto, identificato con il soggetto dell’opera, per il critico tedesco dovevano essere inseparabili: la nuova arte era il realismo socialista perché alleato delle classi lavoratrici e capace di sviluppare un convincente modo di esprimere i temi sociali impiegando tutte le tecniche dell’arte moderna (disegno architettonico, caricatura, fotografia, teatro e cinema). L’arte sovietica, secondo Klingender, per la prima volta nella storia stava partecipando a uno sviluppo vitale nell’arte; la temporanea prevalenza di forme accademiche nelle arti plastiche era per il critico un lento processo necessario per rendere consapevoli le grandi masse ed educarle all’arte: il cinema e il teatro avevano dimostrato che l’evoluzione dei linguaggi in questa direzione era possibile⁶⁰⁷.

L’argomento fu centrale anche sul giornale di Zervos: attraverso un’altra inchiesta i «Cahiers d’art» chiedevano ai pittori di interrogarsi sul loro rapporto con la società nei termini di “forme et fond”, forma e contenuto dell’opera. Ancora una volta Herbin e Vantongerloo, leader dell’associazione Abstraction-Création, non vennero interpellati direttamente. Herbin, tuttavia, non mancò di utilizzare il bollettino di «Abstraction Création Art Non Figuratif» per inserirsi anche in questo dibattito:

Forme et fond sont les deux termes d'un même fait. La forme, c'est le fond, le fond, c'est la forme. La relation de ces deux termes est très étroite, et toujours, étroitement liés, sur le même plan, ou plan plus bas, ou moyen, ou plus haut. Impossible de s'épuiser en recherches formelles, absurdité! Impossible d'analyser une matière morte, absurdité! Impossible de confondre les moyens avec la fin, absurdité! La

⁶⁰⁶ Herbert Read, *What is Revolutionary Art?*, in *5 on Revolutionary Art*, Wishart, Londra, 1935, pp.11-22.

⁶⁰⁷ F. D. Klindenger, *Content and Form in Art*, in *5 on revolutionary art*, Wishart, Londra, 1935, pp.23-44. Tra gli artisti citati dal critico come più apprezzati pittori del realismo vi sono Samokhvalov, fortemente rappresentato nella pubblicazione del Voks sovietico.

forme c'est le fond. Il n'est que d'apprécier la qualité du fait, les causes du fait, les conséquences du fait⁶⁰⁸.

Nel passaggio sopracitato, Herbin ribadiva l'unità tra contenuto e forma, con la conseguente affermazione della coerenza tra libertà dell'artista nei termini di ricerca visiva e militanza. Tuttavia, la forma astratta veniva messa in discussione nell'inchiesta dei «Cahiers d'art» da parte degli artisti che avevano lasciato Abstraction-Création per avvicinarsi al surrealismo.

IV.7. Forma e contenuto: gli “esuli” di Abstraction-Création nell'inchiesta del 1935 sui «Cahiers d'art»

Nella primavera del 1939 i «Cahiers d'art» pubblicarono un'inchiesta sull'influenza degli avvenimenti politici nell'atto creativo⁶⁰⁹. Affermando che non dovevano confondersi le necessità interiori dell'artista con gli impegni proposti all'artista dai “politici di professione” la risposta di Mirò era significativa dell'ambivalenza insita nell'impegno degli artisti della sua generazione:

Il n'y a plus de tour d'ivoire. La retraite et l'éloignement ne sont plus permis. Mais ce qui compte, dans une œuvre, ce n'est pas ce qu'y veulent découvrir trop d'intellectuels, c'est ce qu'elle entraîne, dans son mouvement ascendant, de faits vécus, de vérité humaine, les trouvailles plastiques n'ayant en elles-mêmes aucune espèce

⁶⁰⁸ Herbin, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.4, 1935, p. 13.

⁶⁰⁹ “L'acte créateur se ressent-il de l'influence des événements environnants, lorsque ces événements ne consistent en rien moins que l'anéantissement des formes de la civilisation que le peintre ou le sculpteur, plus ou moins consciemment, au début de sa chait a enrichir. L'œuvre peut-elle exister en dehors du temps historique, valable sous tous les régimes et pour tous les modes d'existence, la creation dès lors imposant a son auteur d'ignorer ce qui se passe alentour, et le sort de la commune humanité”. *Enquête*, «Cahiers d'art», anno XIV, 1939, p. 65.

d'importance. Il ne faut donc pas confondre les engagements proposés à le peintre, cela va de soi⁶¹⁰.

È utile citare in questa sede l'inchiesta, che si collocava in un contesto artistico e politico mutato rispetto agli anni oggetto di studio, segnato dallo spartiacque della guerra di Spagna e dal Picasso di *Guernica*, per ritornare alle posizioni di Abstraction-Création: i numeri del 1934 e del 1935, come abbiamo visto, designavano una difesa dell'astrattismo in quanto "reale" pittorico e al tempo stesso una volontà di legittimarne il valore sociale manifestandone il contenuto ideologico.

L'inchiesta dei «Cahiers d'art» del 1939 seguiva un'altra pubblicata nel 1935 su un tema simile e indirizzata, tra gli altri, a diversi artisti legati ad Abstraction-Création tra i quali Mondrian, Fernandez, Gonzales, Héliou e Kandinsky⁶¹¹. L'*Enquête* del 1935, come per l'indagine sull'arte astratta del 1931, si collocava nei termini di una riflessione verso le prospettive delle nuove generazioni: i conflitti sociali, secondo Zervos, ponevano un nuovo slancio al problema dell'eredità delle avanguardie⁶¹². Il critico greco apriva una riflessione

⁶¹⁰ “Le jeu des lignes et des couleurs, s'il ne met pas à nu le drame du créateur, n'est rien d'autre qu'un divertissement bourgeois. Les formes qu'exprime l'individu attaché à la société doivent déceler le mouvement d'une âme qui veut s'évader de la réalité présente, d'un caractère particulièrement ignoble aujourd'hui, puis s'approcher de réalités neuves, offrir enfin aux autres hommes une possibilité d'élévation. Pour découvrir un monde habitable, que de pourriture à balayer! Si nous ne tâchons pas de découvrir l'essence religieuse, le sens magique des choses, nous ne ferons qu'ajouter de nouvelles sources d'abrutissement - l'artiste par les politiciens professionnels spécialistes de l'agitation avec la nécessité profonde qui lui fait prendre part aux convulsions sociales, l'attache, lui et son œuvre, à la chair et au cœur du prochain et fait, du besoin de libération de tous, son propre besoin”. Mirò, *Ivi*, p. 73.

⁶¹¹ Georges Rouault, Georges Braque, René Huyghe, Piet Mondrian, Julio Gonzalez, Ozenfant, Louis Fernandez, Marc Chagall, Will Grohmann, A. Magnelli, Henri Laurens, Léonce Rosenberg, W. Kandinsky, Pierre Loeb, Jean Héliou, W. R. Paalen, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Herbert Read, A. Jakovsky, *Enquête*, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935.

⁶¹² “Sous l'influence des nouvelles conditions sociales qui sapent les vieilles assises, on soutient que l'art devrait se rendre limpide pour que s'y glisse le regard de la multitude. [...] Nul ne nie plus, aujourd'hui, l'importance de la revision des valeurs plastiques. Jamais, peut-être, l'artiste ne fut ébranlé aussi profondément dans ses moyens: affectivité, intellect. Des conflits sociaux d'une importance considérable ajoutent à la confusion et à la perplexité des esprits. Néanmoins, poussés par leur élan, les aînés continuent à produire des œuvres importantes qui sont un exemple et une leçon. Mais les JEUNES? Plusieurs d'entre eux ne donnent-ils

sulla necessità di impegno dell'arte contemporanea affermando la necessità di integrare “la forme dans le fond” quindi la ricerca plastica con il contenuto dell'opera. Ancora una volta si trattava di uscire dal “gran péril” del formalismo con un “neoumanesimo”: i giovani artisti, per il critico greco “producendo arte onirica, introspettiva, plastica, poetica, cosciente o subconscia, realistica, naturalistica o astratta”, rendevano l'arte estranea a queste problematiche⁶¹³. Zervos precisava che non doveva trattarsi di un umanesimo nell'accezione rinascimentale del termine, inteso quindi come espressione della centralità dell'individuo: “Humain, dans ce sens, veut dire commun”, affermava⁶¹⁴. L'attività dell'AEAR e le manifestazioni legate all'arte murale che avevano luogo contemporaneamente ebbero un'incidenza sull'apertura, seppur latamente, a uno spazio legato alla *querelle* sul realismo anche da parte del critico greco⁶¹⁵.

La questione centrale dell'inchiesta chiedeva se l'artista non dovesse orientare la propria creatività verso la “moltitudine” (ovvero la massa) – quindi, si direbbe, adeguare il soggetto

pas le spectacle d'une profonde détresse? Faute d'action propre et de confiance, ils s'accrochent, en parasites, aux trouvailles d'autrefois. De la leçon de formes reçue de leurs maîtres, de leurs produits purs, que vont-ils faire? Que vont-ils jouer sur ce clavier? C'est la raison d'être de cette ENQUETE”. *Ivi*, p.1.

⁶¹³ “En intensifiant ses moyens spirituels et techniques, ne travaille-t-il pas pour la collectivité? De l'action qu'il exercera sur elle, n'émanera pas une force d'amitié ou de résistance suffisante pour provoquer en lui une exhaustion de ses facultés et, dans la multitude, des redressements successifs? L'art, émanation du génie, ne fait-il pas la force d'un peuple, et l'artiste ne devient-il pas, en retour, le délégué de cette force? N'a-t-on pas, de nos jours, exagérément oublié le monde ambiant? Ne doit-on pas regarder davantage ce monde, s'inquiéter un peu plus de ce qui le peuple, entrer en contact plus direct avec les gens et les choses, leur permettre d'impressionner l'esprit pour provoquer l'ensemble de ses actions, au lieu d'une infime partie? [...] Les jeunes font de l'art unilatéral et extérieur ; ils produisent de l'art onirique, ou introspectif, ou plastique, ou poétique, ou conscient, ou subconscient, ou réaliste, ou naturaliste, ou abstrait, etc. N'est-ce pas une grave erreur de leur part de négliger l'universalité de l'art pour le diviser en alvéoles, dans lesquelles chacun d'eux dépose parcimonieusement son effort?”. *Ivi*, p. 3.

⁶¹⁴ *Ibidem*.

⁶¹⁵ Le implicazioni che ebbe la partecipazione di Zervos alla *querelle du réalisme* non sono state finora approfondite. Nello stesso numero dell'inchiesta dei «Cahiers d'art» veniva pubblicato il contributo di Nezval, *Bases d'un congrès international des écrivains*, dove si riportavano i discorsi della manifestazione organizzata dall'AEAR, *Ivi*, p. 132. In questa sede si segnala, oltre alle inchieste del 1935 e del 1939 citate, anche l'articolo *Crise de l'objet* di Bachelard in «Cahiers d'art», n. 1, 1936, p. 24.

dell'opera alla funzione sociale – oppure dovesse esercitare sugli spettatori un potere di attrazione tale da “eivarli a una comprensione più profonda del mondo visibile”⁶¹⁶.

L'inchiesta veniva pubblicata assieme a un numero monografico dedicato a Picasso⁶¹⁷. Nell'articolo introduttivo intitolato *Fait social et vision cosmique* Zervos prendeva l'opera dell'artista a pretesto per affermare che non fosse importante la presenza del soggetto in pittura quanto l'atteggiamento dell'artista di fronte all'opera⁶¹⁸. L'artista spagnolo era stato assunto come emblema del pittore che non rinunciava al rinnovamento della sua ricerca e al tempo stesso esprimeva una nuova “moralità dell'artista”. La sua produzione recente caratterizzata da “associations inconnues de la plastique et du rêve” e rappresentata nel numero dalle *Tauromachie* del 1934 (**figura 55**), integrava la “vivacità dell'opera” con il messaggio rappresentativo dei “conflitti sociali e psicologici”⁶¹⁹.

⁶¹⁶ “Croyez-vous celle-ci à même d'approfondir l'action dramatique qui fait passer l'artiste -du monde visible au songe ? Est-il permis au créateur de conditionner son effort d'après les -possibilités spirituelles de la multitude, ou doit-il, au contraire, étendre sa pensée à l'extrême, la rendre multiple, afin qu'elle puisse exercer sur les spectateurs sa force d'attraction et les élever, selon leurs capacités, à une compréhension plus approfondie du monde visible ? N'est-ce pas là le moyen, pour l'artiste, non pas de s'isoler de son temps, de travailler en clerc dans sa tour d'ivoire, mais de se plonger dans son temps, de le vivifier, de lui ouvrir des perspectives d'avenir?”. C. Zervos, *Enquête*, «Cahiers d'art», *Ibidem*.

⁶¹⁷ Picasso, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935

⁶¹⁸ “Ce n'est une nouveauté pour personne d'affirmer qu'au fond, il n'y a pas de question de sujet en art. Une œuvre est à sujet toutes les fois qu'elle n'a pu s'élever au-dessus de la description. Je ne crois pas qu'un seul tableau ait pu émouvoir par son sujet. On objectera sans doute que le fait anecdotique permet de rendre l'art plus compréhensible aux masses. C'est d'une philanthropie détestable. L'ignorance des foules n'est qu'un état provisoire dû à la mauvaise gestion de la société. On ne saurait y conformer l'art. L'important n'est donc pas que l'artiste utilise un sujet. La question qu'il faut se poser devant ses œuvres : les désirs, les espoirs, les émotions de son époque, l'artiste les a-t-il sentis? Est-il le réceptacle du mystère? Possède-t-il la faculté de s'émouvoir profondément? Peut-il nous communiquer son émotion devant les formes innombrables que la beauté revêt? [...] Il n'est d'aucune importance de peindre avec ou sans sujet, ce qui importe réellement c'est l'intensité de la pensée qui se manifeste dans l'oeuvre et le ton général de celle-ci”. C. Zervos, *Fait social et vision cosmique*, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935, p. 146.

⁶¹⁹ “Les liaisons nouvelles de la pensée et du sentiment que Picasso a introduites dans l'art, les associations inconnues de la plastique et du rêve, ne créent-elles pas des stimulants énergiques pour la société à venir, et ne valent-elles pas la peine qu'on se donne à les pénétrer ? Son œuvre n'est-elle pas l'image de la cruauté qui régit de nos jours la condition humaine et qui se traduit dans son oeuvre par une plastique tendue, plus révolutionnaire

Anche per Zervos si trattava di prendere una posizione rispetto al diffondersi dell'estetica del realismo socialista e la citazione del quaderno del Voks nel numero dedicato a Picasso conferma quanto la circolazione della pubblicazione avesse avuto una risonanza nelle discussioni dell'epoca:

Sans doute cette attitude à l'égard du sujet et du réel, contraire la volonté qui veut isoler l'art pour le mettre au service de l'action sociale. Plus aigus et plus incontestables sont les dons d'un artiste, plus les observations des militants et les attaques qui s'en déduisent, s'élèvent à la température de la passion, et plus devient grand leur besoin de purger l'art des éléments dont la propagande ne peut bénéficier. La qualité spirituelle de l'art, impossible à combiner avec les émotions immédiates et directes que l'on voudrait pouvoir provoquer à chaque instant, se voit ainsi exilée par des esprits excessifs. Dans ces conditions, on s'explique la défiance des artistes et des esprits cultivés pour un code artistique si rétréci, défiance qu'augmente la récente parution de l'ouvrage *les Arts plastiques en U.R.S.S.* Vouloir créer une relation exacte entre l'art et les mouvements sociaux leur semble sans intérêt, quelle que soit la réussite. C'est dire, et la remarque n'est pas nouvelle, qu'il faut méconnaître le langage et les moyens des arts plastiques, pour les confondre avec les instruments de la propagande, nombreux aujourd'hui, grâce à la photographie et à la reproduction mécanique qui peuvent explicitement conter un fait⁶²⁰.

Nel numero dei «Cahiers d'art» dedicato a Picasso fu pubblicato un testo del pittore Louis Fernandez, dimissionario l'anno precedente da Abstraction-Création, intitolato *Art sur-descriptif et art non figuratif*: in questa sede l'artista, che chiudeva il suo articolo definendo la "plastica pura" un "aborto" del cubismo, ribadiva che c'era chi si ostinava a definire erroneamente Picasso un pittore astratto, quando invece l'evocazione del soggetto nei suoi

par l'intensité du sacrifice qui s'y dissimule, que toute description à intention sociale ! Est-ce à dire qu'il a moins conscience du social parce qu'il cherche des conquêtes sur l'inconscient ? Le moins que l'on puisse dire de son oeuvre, est qu'elle prépare pour l'avenir une conception très élargie du social, intégré dans le moral et le spirituel, par là même une oeuvre vivace, digne de l'homme, à l'échelle du nouvel esprit qui sortira peut-être, du conflit social et psychologique actuel". *Ivi*, p. 150.

⁶²⁰ *Ibidem*.

dipinti confermava il suo debito verso la realtà⁶²¹. In sede di inchiesta, Fernandez affermava che nell'arte astratta si assisteva al “feticismo dei mezzi di espressione” degli artisti che avevano portato l'opera al suo “grado zero”⁶²². Secondo l'artista ridurre al minimo, con misure “coercitive” preventivamente predisposte, il potere evocativo di forme e colori, aveva determinato un impoverimento dell'arte che invece avrebbe dovuto servirsi del potere di riconoscimento dell'individuo-pubblico nell'opera attraverso l'immagine; si trattava anche di un problema di formazione, i giovani non dovevano “copiare formule”. Le posizioni espresse da Fernandez sono esemplificative di quel processo di “arruolamento” degli artisti astratti nelle fila del surrealismo che ebbe il proprio apice proprio nel 1934: in questa data Fernandez passò repentinamente dalle composizioni geometriche pubblicate su *Abstraction-Création* a dipinti di stile surrealista. (*figura 56*)

Il ruolo assunto da Picasso all'interno dei «Cahiers d'art», conferma quanto affermato precedentemente rispetto al significato della sua presenza nella rivista «*Abstraction Création Art Non Figuratif*» nel 1935: se il pittore spagnolo era assunto a emblema delle possibilità di libertà e impegno nell'arte, anche i membri del gruppo astratto rivendicavano un posizionamento nelle stesse fila.

L'inchiesta dei «Cahiers d'art» diede spazio ai pittori interpellati nel 1931: Mondrian rivendicava alla sua generazione il primato di essersi occupata dei problemi della forma e non accettava che l'arte potesse avere fini rivoluzionari extra pittorici né scendere a

⁶²¹ Fernandez affermava che per un errore si designava spesso con la stessa denominazione di “arte astratta” - termine assunto nel senso di “non figurativo” - due aspetti della pittura molto diversi tra loro e nei quali l'atteggiamento nei confronti della figurazione era completamente opposto: era erroneamente descritta come astratta l'opera di Picasso, che invece manifestava la presenza di soggetti latenti; l'arte astratta si basava invece sulla “non rappresentazione”, essa stessa una rappresentazione, simbolo di qualcosa. La differenza fondamentale tra le due tendenze che vengono chiamate “astratte” per l'artista è questa: la prima “sopprimeva” l'evocazione del mondo esterno (art non figuratif); la seconda allargava questa evocazione introducendo immagini psichiche i cui legami con oggetti esterni potevano variare dall'allusione alla descrizione esatta e completa (art sur-descriptif). L. Fernandez, *Art sur descriptif et art non figuratif*, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935, p. 240.

⁶²² “Quoi qu'il en soit des causes, la méthode employée dans les recherches plastiques a été souvent la soustraction et, à force de soustraire, il n'est resté que zéro. Ce zéro a été baptisé « plastique pure ». Avec le zéro plastique comme seul moyen d'expression, l'universalité de l'art est fort compromise...”. L. Fernandez, *Enquête*, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935, p. 38.

compromessi a beneficio della comprensibilità dell'opera: "L'artiste ne s'occupe ni de l'élite ni de la multitude", affermava. Infine, era fiducioso che le nuove generazioni avrebbero trovato una strada: l'arte, se era tale, non era mai in pericolo⁶²³.

Il dibattito sul rapporto tra arte e politica sollevata dal quadro del Voks faceva riemergere il problema dell'eredità delle avanguardie costruttiviste. Kandinsky distingueva tra due tipologie di arte astratta: la prima fondata sulle "qualità spirituali", la seconda, "costruttivista", basata sulla realizzazione "meccanica" della forma⁶²⁴. A causa di un "difetto di terminologia" venivano classificate entrambe come "arte astratta"⁶²⁵, ma la differenza tra

⁶²³ "C'est un fait heureux que notre génération se soit non seulement considérablement préoccupée, mais aussi «effectivement occupée» de plastique. La forme et la couleur ont atteint leur emploi juste : désormais elles ne sont que des moyens d'expression «plastiques» et ne dominent plus dans l'oeuvre, comme c'était le cas dans le passé. [...] L'artiste ne s'occupe ni de l'élite ni de la multitude ; il suit son intuition, laquelle, par le progrès de la vie, devient de plus en plus claire, si claire, qu'on la confond généralement avec l'intelligence. Ce n'est que de cette façon que l'artiste élève lentement la multitude vers une compréhension de plus en plus approfondie de la vie [...] Il n'y a donc pas lieu de craindre que les jeunes s'égarent. L'artiste véritable cherchera toujours à s'exprimer selon son être et trouvera une expression qui lui soit propre. Il y en a qui, en voie d'évolution plastique, restent à peu près sur place, tandis qu'il y en a d'autres qui marchent plus vite. Mais, quoi qu'il soit, l'art vivant (l'art véritable) n'est jamais en danger : il se tient par son propre contenu", Piet Mondrian, *Enquête*, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935, p. 31.

⁶²⁴ "Je parle des « constructivistes », dont la plupart affirment que les impressions-émotions reçues par l'artiste du dehors sont non seulement inutiles, mais doivent être combattues. Elles sont, d'après ces artistes, des « restes de la sentimentalité bourgeoise » et doivent être remplacées par l'intention pure du processus mécanique. Ils cherchent à faire des « constructions calculées » et veulent supprimer le sentiment non seulement chez eux-mêmes, mais aussi chez le spectateur, pour le libérer de la psychologie bourgeoise et pour en faire « un homme de l'actualité ».[...] Ces artistes sont, en vérité, des mécaniciens (alors des enfants spirituellement limités de « notre siècle de la machine »), mais qui produisent des mécanismes privés de mouvement, des locomotives qui ne bougent pas ou des avions qui ne volent pas. C'est de « l'art pour l'art », mais poussé à la dernière limite et même au delà". Kandinsky, *Enquête*, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935, p. 54.

⁶²⁵ "Enfin, c'est pour cette raison qu'un peintre « abstrait » peut appartenir à la loi générale de l'art (source commune et unique) ou faire exception à cette loi. C'est un défaut de notre « terminologie » de ne pas distinguer entre ces deux sortes d'artistes « abstraits », et, puisqu'il est impossible d'éviter les étiquettes (qui sont commodes pour se faire comprendre et pernicieuses si on reste collé à elles sans pouvoir discerner ce qui est caché derrière l'étiquette), il faudrait construire une terminologie plus exacte et ne pas « classer » les faits d'après les ressemblances extérieures, mais d'après la parenté intérieure". Kandinsky, *Enquête*, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935, p. 56.

le due era abissale. Il pittore russo sembrava riprendere nell'inchiesta del giornale i termini dell'antica polemica con Rodchenko nata in seno all'INKhUK nel 1920, che aveva portato Kandinsky all'esclusione dall'istituto⁶²⁶. L'estetica produttivista - che il pittore russo definiva "l'art pour l'art, mais poussé à la dernière limite"⁶²⁷ - aveva infatti "escluso la pittura" dal suo programma rivoluzionario. Per Kandinsky il fine utilitaristico dell'arte poteva portare a produrre "choses condamnées à mort"; infine, per il pittore russo, l'umanesimo evocato da Zervos consisteva nell'equilibrio tra razionalismo e intuizione: "En général, l'équilibre idéal entre la tête (moment conscient) et le coeur (moment inconscient, intuition) est une loi de la création, une loi aussi ancienne que l'humanité". Kandinsky commentò in questi termini l'articolo in oggetto in una lettera indirizzata a Joseph Albers dell'8 maggio 1936:

I francesi sono poco portati verso 'l'astrazione', forse non lo sono per nulla. Infine, in linea generale, si confonde l'arte astratta nel suo insieme con il solo costruttivismo e il suo approccio 'meccanico'. Ho scritto in proposito sui *Cahiers d'art* qualcosa che alcuni artisti mi hanno molto rimproverato. Sento spesso dire, dalle persone che si interessano d'arte o che hanno un ruolo attivo in tale campo, che io sono un pittore 'astratto' e che sarei l'unico a considerarmi 'astratto'. Sapete ciò che mi interessa nell'arte astratta, ciò che mi attrae: la sua spiritualità superiore⁶²⁸.

La dichiarazione di Kandinsky lascia intendere che l'artista, avendo vissuto personalmente le conflittualità sorte con la politica culturale comunista, non credeva possibile un condizionamento della pittura non intrinseco alla natura stessa della ricerca artistica.

⁶²⁶ Sulle questioni legate all'Inkhun si rimanda al catalogo della mostra *Paris-Moscou 1900-1930*, a cura di P. Hulten, Centre Pompidou, Parigi, 1979; C. Terenzi, *Il laboratorio costruttivista: le avanguardie artistiche dopo la rivoluzione*, in *Arte Russa e Sovietica 1870-1930*, a cura di G. Caradente, Milano, Fabbri, 1989.

⁶²⁷ "C'est de « l'art pour l'art », mais poussé à la dernière limite et même au delà. Et c'est pourquoi la plupart des « constructivistes » ont bien vite cessé de peindre. (Un d'eux a proclamé que la peinture est seulement un pont pour arriver à l'architecture. Il a oublié qu'il existe de grands architectes de l'extrême avant-garde qui ne cessent pas de faire même temps en de la peinture.) Si l'homme commence à faire des choses sans but, il finit par périr lui-même (intérieurement au moins), ou il produit des choses condamnées à mort". Kandinsky, *Enquête*, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935, p. 54.

⁶²⁸ Citato in Christian Drouet, *Kandinsky, Lettura a ritroso*, in AaVV, *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930-1950*, op. cit, p. 41.

Jean Héliion nell'inchiesta pubblicata sul giornale di Zervos affermava che a suo avviso non fosse possibile "sovrapporre" un contenuto quindi, si direbbe, un messaggio ideologico, all'opera: il dipinto era un "fatto" e la sua creazione dipendeva dal connubio tra forma e pensiero⁶²⁹. Lo scultore spagnolo Julio Gonzales, allontanatosi nel 1935 da Abstraction-Création, sui «Cahiers d'art» affermava in con una nota di amarezza che lasciarsi "imporre un programma" avrebbe voluto dire spegnere quello stato di "veglia" che caratterizzava il pensiero dell'artista⁶³⁰. Come avvenne per Fernandez, la partecipazione alle manifestazioni surrealiste fu per Gonzales un'adesione ad un movimento culturale che dichiarava di voler sfuggire al "controllo sterilizzante dei partiti", secondo quanto affermò Breton in occasione del Congresso degli scrittori organizzato nel giugno 1935 alla Maison de la Culture⁶³¹. Questa presa di posizione si esplicitava nei termini di critica all'astrazione: nell'inchiesta dei «Cahiers d'art» Gonzales affermava infatti che la "massa" a suo avviso seguiva l'arte che rispondeva alle proprie necessità, per questo il Medioevo aveva avuto le sue cattedrali e l'epoca contemporanea "des constructions pour la collectivité embellies d'une décoration à tendance abstraite"⁶³².

⁶²⁹ "L'art est une façon de penser produisant un fait, et aussi un fait qui est une façon de penser. L'un sans l'autre n'a pas de sens. Un caillou trouvé dans la rue est une forme plastique. On ne saurait y nicher aucune pensée ; on ne pourrait que lui en superposer une. [...] L'œuvre est, à l'image de l'homme, un être : forme et pensée, mouvement et densité. [...] Il ne peut s'agir pour l'œuvre d'art d'être claire ou pas claire par définition. La clarté dépend du degré de conception et du degré de réalisation ; plus élevé le degré, plus claire l'œuvre. La perméabilité de l'œuvre pour le public ne dépend pas autrement de l'artiste. Tous les efforts d'éclairer l'oeuvre pour le public produisent des falsifications sans avenir. La qualité ne se résume ni ne s'explique. Il n'y a qu'un monde, ambiant ou autre. L'oeuvre est par définition une formulation. La réciproque n'est pas vraie. Une formule ne produit pas une œuvre". Jean Héliion, *Enquête*, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935, p. 60.

⁶³⁰ "Si on se trace un programme ou qu'on s'en laisse imposer un, c'est autoriser l'esprit de ne plus se tenir en éveil". J. Gonzales, *Enquête*, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935, p. 33.

⁶³¹ Breton, *Discorso al congresso degli scrittori per la difesa della cultura*, giugno 1935 citato in Arturo Schwarz, *L'attività politica dei surrealisti* in Id. *I surrealisti*, Mazzotta, Milano, 1989, p. 62.

⁶³² "La masse s'attache à l'art qui répond à ses nécessités. Celles du moyen âge voyaient des cathédrales, celles de nos jours des constructions pour la collectivité embellies d'une décoration à tendance abstraite. Les véritables artistes sont de leur temps. Il ne peut en être autrement, car, s'il est vrai que l'époque donne ses artistes, c'est parce que les artistes ont fixé cette époque". J. Gonzales, *Enquête*, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935, p. 33.

Queste posizioni testimoniano che oltre al fronte della *querelle du réalisme*, Abstraction-Création si trovò a dover ripensare all'incidenza che l'astrattismo poteva avere nella società reale. L'argomentazione venne rintracciata in un altro grande tema animò il dibattito all'interno e all'esterno dei gruppi astratti nel giugno del 1935: il rapporto tra arte e architettura, dove anche l'associazione Abstraction-Création fu protagonista attraverso la partecipazione al Salon de l'Art Mural.

Capitolo V

Abstraction-Création e le manifestazioni di arte murale nell'anno 1935

V.1. Note sul contesto

Il dibattito politico ebbe una centralità nell'attività del gruppo sin dalla sua fondazione. I diversi organi di stampa legati al PCF erano uniti in un progetto: sviluppare l'arte murale in Francia con il motto "la technique murale est le coupe de grâce à l'individualisme"⁶³³. L'arte murale risolveva numerosi problemi, tra cui le precarie condizioni di vita degli artisti e degli artigiani disoccupati, la scissione fra l'arte moderna e il popolo, la volontà di rafforzare la coesione sociale. La rifioritura del muralismo in Francia con diversi stili (dal classicismo monumentale a un realismo espressionista vicino alla maniera di Rivera) è stata oggetto di studi che hanno evidenziato le diverse accezioni di messaggio politico rispetto a quanto avveniva contemporaneamente in Italia⁶³⁴. I murali nel contesto francese venivano presentati come antidoto al nudismo dell'architettura moderna e al tempo stesso come una sorta di cura all'eccessiva frammentazione, al "nomadismo" e alla mercificazione della pittura da cavalletto, percepita anche a causa del contesto politico europeo come emblematica dell'alienazione e dell'anomia delle avanguardie sotto il capitalismo, specialmente di fronte agli effetti della Depressione⁶³⁵.

⁶³³ Antonio Berni, *Où va la peinture?*, «Commune», giugno 1935, op. cit., p. 1133.

⁶³⁴ Tra i molti volumi si rimanda a *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, a cura di V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, catalogo della mostra presso il Palazzo della Permanente, 16 ottobre 1999 – 3 gennaio 2000, Mazzotta, Milano, 1999. Simonetta Lux, *Avanguardia, Tradizione, Ideologia: itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale*, Bagatto libri, Roma 1990.

⁶³⁵ Il libro di Romy Golan intitolato *Muralnomad* è lo studio più recente ed estensivo sull'argomento. L'autrice concentra il volume sulle affinità e sulle divergenze del messaggio politico del murale degli anni Trenta sotto le diverse dittature, concentrandosi sul contesto europeo; inoltre, attraverso un excursus che partendo dal purismo arriva fino ai progetti di tapiserie di Le Corbusier realizzante negli anni '50 (chiamati dall'architetto *muralnomad*, per l'appunto) l'autrice sostiene che il carattere della decorazione murale dell'*entre-deux-guerres* europeo sia da ricercare nel suo carattere di produzione "nomadica", effimera, proprio perché realizzata per le mostre temporanee. Il caso del Salon del 1935 viene toccato latamente, mettendo

Nel giugno del 1935 venne inaugurata la prima edizione del Salon de l'Art Mural, esposizione che ad oggi non ha goduto di molta fortuna critica⁶³⁶. Nel Comité d'honneur erano presenti tre artisti legati ad Abstraction-Création: Delaunay, Gleizes e Kandinsky e nella mostra il gruppo astratto si presentò coeso.

La presenza dei tre pittori si giustificava con un impegno decennale degli stessi orientato al rapporto tra arte e spazio. Kandinsky, reclutato dal Bauhaus nel 1922, si era visto affidare un corso di teoria della forma ed un laboratorio di pittura murale che tenne fino al 1925⁶³⁷, secondo l'impostazione della scuola che prevedeva il connubio tra teoria artistica e applicazione materiale: nel corso il pittore russo impiegò la sua teoria delle forme e dei colori per una concezione funzionale. Nel 1929 Kandinsky scriveva a Dessau per il primo e unico numero della rivista «Der Kunstnarr» un articolo intitolato *La parete nuda*, presentando alcune riflessioni che animarono anche il gruppo Abstraction-Création:

A seconda dell'“indirizzo” e dell'atteggiamento vengono chieste al pittore di oggi varie cose. Particolarmente al pittore “astratto”. Molti ci chiedono di limitarci a tinteggiare pareti. E solo all'interno. Molti ci chiedono di servire l'industria, di

l'accento sulle posizioni dei puristi Ozenfant e Léger sull'idea di quella che sarebbe stata definita *peinture d'ameublement* (l'autrice segnala tuttavia a p. 56 l'assenza di Léger alla manifestazione, il quale invece è citato nel catalogo della mostra). R. Golan, *Muralnomad. The paradox of wall painting. Europe 1927-1957*, Yale University Press, New Haven and London, 2009, pp. 56-58.

⁶³⁶ Esiste una monografia dedicata alla figura di Saint-Maur e all'attività politica dell'Association Amis de Saint-Maur per la realizzazione delle legge dell'1%. Le pagine dedicate al Salon del 1935 presentano i testi contenuti nel catalogo del 1935 e parte della rassegna stampa uscita per l'esposizione. Non si fa tuttavia cenno agli articoli più critici né alla polemica con Prampolini che animò la manifestazione, come sarà trattato nel presente studio. René Dauthy, *Saint-Maur et l'art mural 1935-1949. L'historique et le 1%*, Edité par l'Association Les Amis du peintre et sculpteur Saint Maur, Louvenciennes, 1999, pp. 39-56.

⁶³⁷ Il laboratorio fino al 1922 fu diretto da Johannes Itten e Oskar Schlemmer. Kandinsky vi rimase fino al 1925, poi il laboratorio fu diretto, fino al 1933, da un allievo, Hinnerlk Scheper. Per il contributo teorico di Kandinsky si rimanda a Tulliola Sparagni, *Teoria e pratica della pittura murale in Italia, Germania e Francia in Muri ai pittori*, Mazzotta, Milano, 1999, pp. 46-50. In particolare, si sottolinea che la dimensione dell'opera d'arte totale venne sperimentata e raggiunta nell'ambito dell'insegnamento Bauhaus nel teatro, mentre l'impostazione di Gropius privilegiò sempre le arti applicate per la decorazione degli edifici. Il contesto francese è analizzato in volume solo relativamente all'esposizione internazionale del 1937.

fornirle motivi per stoffe, cravatte, calzini, stoviglie, ombrellini da sole, portacenere, moquette. Solo arte applicata. Quello a cui dovremmo sempre rinunciare è la pittura di quadri. Molti sono più buoni e ci concedono di dipingere quadri direttamente su pareti, purché rinunciamo alla pittura su cavalletto. [...] Talvolta essi ritengono che oggi non ci sia una pittura praticata nel modo “giusto”. L’abbandono da parte del pittore dell’antica sicura tradizione è punito, secondo questi amici dell’arte, con la sterilità. Quanto spesso viene deplorata, a voce e per iscritto, la mancanza di una “nuova generazione”! [...] la pittura degenera e perisce! [...] fortunatamente spariscono infine dalle pareti, grazie ai nostri amici (della parete nuda) i parti mostruosi della pittura [...] abbiamo cura che, là dov’è necessario, la parete nuda continui a restare nuda, e che le altre pareti non vengano popolate da un affollarsi di parti mostruose, bensì accolgano in sé con muta gioia “i mondi pittorici”⁶³⁸.

Se da una parte Kandinsky rendeva merito alla scuola di architettura modernista di aver eliminato l’ornamento fine a sé stesso, dall’altra rivendicava al pittore la libertà della realizzazione pittorica murale. Il problema dell’autonomia dell’opera rispetto alla decorazione, come testimoniato nel capitolo dedicato ai dibattiti attorno ad *Abstraction-Création*, fu particolarmente sentito dagli artisti astratti dopo l’ascesa dell’art déco.

Affermazioni analoghe a quelle utilizzate da Kandinsky furono dedicate da Anatole Jakovsky per descrivere la produzione artistica di Herbin negli anni Trenta nella monografia pubblicata per le edizioni di *Abstraction-Création* nel 1934. Con queste parole il critico parlava del pittore, scagliandosi contro gli architetti che per contrastare la tradizione dell’ornamento avevano di fatto eliminato anche la possibilità di una “pittura murale”:

Elle [la peinture d’Herbin] se dirige vers la haute discipline de l’utilité, vers l’architecture moderne aspirant y trouver sa place organique et bien méritée. Pas comme une décoration, naturellement, mais comme un composant constructif, cherchant en vain l’unité perdue de la sculpture, peinture et architecture, naissant et vivant ensemble, indissolublement liées entre elles, organisme triple formant une unité plastique émotionnelle et matérielle en même temps, qui existait dans plusieurs époques florissantes. Les architectes, au contraire, pour détruire l’architecture

⁶³⁸ W. Kandinsky, *La parete nuda*, in *Tutti gli scritti*, a cura di P. Sers, Volume II, op. cit., pp. 225-227.

médiocre qui cachait son impuissance sous les abus décoratifs absolument étrangers à l'architecture, pour rajeunir ou pour rénover cet art en pleine décomposition, nièrent délibérément, eux aussi, la peinture murale.⁶³⁹

A partire dal 1934 si registrò l'avvio di nuove commissioni di pittura murale nate nell'ambito del collezionismo privato: le ragioni furono legate sia all'istituzione di nuove organizzazioni, tra le quali il Groupement syndical des Artisans d'Art, nato con l'obiettivo di rilanciare la decorazione dei monumenti pubblici⁶⁴⁰, sia alla sensibilizzazione pubblica sull'argomento, sollecitata dall'attenzione della stampa dell'epoca e in particolare dal giornale «Excelsior» che rivendicava il primato dell'inchiesta condotta da Zárraga due anni per il rilancio di nuove collaborazioni tra artisti e architetti con il motto “l'immagine giusta nel posto giusto”:

L'enquête, menée l'an dernier dans Excelsior, par M. Zárraga, et qui préconisait l'entente des artistes – peintres, sculpteurs, architectes – pour la décoration des immeubles et des grandes surfaces murales, commence à porter ses fruits. M. Angel Zárraga, lui-même, vient de réaliser, avec l'architecte Sicly et le sculpteur Drivier, un ensemble-type place de l'Opéra. D'autre part, les peintres André Lothe et Robert Delaunay ont mis en place, ces jours derniers, dans l'appartement de M. Jean Coutrot, situé rue Raynouard dans une harmonieuse maison moderne réalisée par le maître architecte Auguste Perret, trois panneaux décoratifs qui rencontrent là leur

⁶³⁹ A. Jakovsky, *Herbin*, Ed. Abstraction-Création, 1934, Parigi, p. 33.

⁶⁴⁰ “Le Groupement syndical des Artisans d'Art a été fondé dans le but particulier de procurer des moyens d'existence aux peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs et décorateurs, désireux de se former en équipes pour travailler à la décoration des monuments publics. L'organisation du travail en équipe est le seul moyen de sauver toute une élite qui meurt. Elle doit permettre de passer des commandes aux artistes connus, et de faire participer à l'exécution de ces commandes, sous la direction du maître, les artistes moins connus, plus jeunes et qui trouveront là une excellente occasion de se perfectionner dans leur métier”. La rédaction, *La question des travaux, Art et Artisanat, Organ mensuel du Groupement syndical des Artisans d'Art*, n. 1, marzo-aprile 1934, p. 3. Tra il 1932 al 1935 vi fu una forte crisi del settore dell'edilizia che avrà un suo peso sull'arresto dello sviluppo urbano della città e sul periodo di carestia per le commesse pubbliche agli architetti e agli artisti. Fino al 1935 la deflazione toccò il 51%, mentre successivamente per poi si registrò una notevole crescita, anche grazie alle politiche del Front populaire. Le tabelle che analizzano la situazione economica sono pubblicate in Alfred Sauvy, *Histoire économique de la France entre les deux guerres*, Fayard, Parigi, 1965, p. 112.

place idéale. Au bas de l'une des compositions d'André Lothe s'ouvre une porte qui s'inscrit dans des lignes droites rigoureusement et utilement volontaires. Quant au panneau de Robert Delaunay, il applique ses divisions, intelligemment systématiques, aux coupures des feuilles d'une magnifique paravent. C'est de l'art pur, mais qui sait devenir jusqu'à la perfection de l'art appliqué : The right picture in the right place !...⁶⁴¹

Robert Delaunay, già dagli anni Venti interessato alla dimensione all'applicazione di geometrie ritmiche attraverso opere di grandezza monumentale⁶⁴², proprio a partire dal 1934 riprendeva il motivo dei dischi attraversati da un asse invisibile e animati da contrasti in bianco e nero oppure da inversioni ritmiche di colori con l'obiettivo di orientare lo sguardo, attraverso il dinamismo ascendente dell'asse diagonale, oltre i confini del dipinto verso l'ambiente spaziale. L'anno seguente Delaunay, che non si era mai occupato di scultura, estendeva il motivo circolare della superficie pittorica ai rivestimenti murali (cemento colorato, segatura, gesso, sabbie colorate), associandoli a pigmenti colorati oppure lasciando che la superficie creasse contrasti di luce, come nell'opera *Relief en gris*⁶⁴³ (**figura 57**) presentata assieme ad altri pannelli murali nella mostra *Les revêtements muraux et en couleur*⁶⁴⁴ tenutasi dal 30 marzo al 18 aprile 1935 alla Galerie Art et Décoration di Louis Chéronnet.

⁶⁴¹ *Bloc-notes*, « L'Excelsior », 26 febbraio 1934, p. 4

⁶⁴² La prima opera "architettonica" dell'artista fu *La Donna e la Torre* esposta nell'atrio dell'ambasciata francese all'Esposizione di arte decorativa del 1925.

⁶⁴³ Sull'argomento si rimanda alle pagine dedicate agli anni Trenta delle seguenti monografie: *Robert Delaunay, Rythmes sans fin*, a cura di Angela Lampe, éditions Centre Pompidou, Parigi, 2014 ; *La donation Sonia et Charles Delaunay, dans les collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, sa cura di Brigitte Léal, éditions Centre Pompidou, Parigi, 2003.

⁶⁴⁴ "Dans cet esprit de synthèse intuitive et amoureuse que manifestait le cubisme orphique, Delaunay a toujours aspiré à accomplir de vastes ouvrages qui exprimeraient quelque grande idée collective. Son isolement dans notre époque vient de ce qu'il a échappé à la tentation du tableau de chevalet pour s'éprendre de techniques possibles qui réconcilieraient la peinture et l'architecture. C'est un artisan, au sens le plus noble du mot, et que mérite le titre, que lui décerne Gleizes, de « peintre en bâtiment inspiré »". Jean Cassou, *Robert Delaunay et la plastique murale en couleurs*, « Art et Décoration », marzo 1935.

Anche l'attività di Albert Gleizes ebbe un nuovo slancio esattamente intorno al 1935: il pittore, come rilevato in precedenza, aveva concentrato la produzione saggistica di fine anni Venti sul tema dell'artista-artigiano, che non mancava di riprendere nel carteggio con Léonce Rosenberg per la commissione dei pannelli murali realizzati per la camera della figlia del mercante, Jacqueline, nel 1928⁶⁴⁵. In occasione del Salon dell'art mural Gleizes espose alcune produzioni di ceramiche della colonia di Moly-Sabata⁶⁴⁶, attività che fu strumentale all'operazione di "rilancio" del cubismo proposta da Rosenberg: il gallerista aveva infatti ripreso nel 1934 la commercializzazione di oggetti d'arte di tutte le epoche collaborando con l'antiquario Arthur Sambon e presentando le opere di Gleizes "au nom de la synthèse des arts de tous les temps"⁶⁴⁷. L'esposizione *Les origines du cubisme* nel marzo 1935 alla galleria Gazette des Beaux-Arts, proprietà di Wildenstein, registrava il ritorno del pittore sulla scena grazie alle sue attività in seno alle committenze decorative.

La moltiplicazione delle partecipazioni dell'artista al Salon d'Automn, all'Art religieux e alle Tuleries facevano parte di una precisa strategia commerciale⁶⁴⁸, per cui si può affermare che per Gleizes anche la partecipazione al Salon de l'art mural si collocasse in questa prospettiva. Una lettera inedita di Otto Freundlich al pittore francese testimonia quanto Gleizes fosse stato un punto di riferimento importante – assieme a Delaunay – per l'adesione dei pittori di Abstraction-Création al Salon. Dopo le tensioni interne ai rapporti di potere del direttivo che sfociarono nelle dimissioni del 1934, la manifestazione poteva diventare il terreno di un nuovo slancio per le attività del gruppo astratto:

Cher Gleizes,

J'ai le grand désir d'exprimer ma reconnaissance pour le geste d'amitié et de confiance qui m'a été accordé de l'Art Mural. Il est donc naturel que je m'adresse à

⁶⁴⁵ Scriveva Gleizes a Rosenberg: "L'artiste est l'artisan discipliné par sa connaissance technique [...] totalement désintellectualisée [...] objet sensible à tous et laissant le spectateur libre de choisir un instant tel aspect statique, de l'abandonner pour en adopter un autre et cela indéfiniment dans le cadre de l'œuvre". Cit. in Christian Drouet, *Abstraction et décoration: la chambre de Jacqueline* in Albert Gleizes, *Le cubisme en majesté*, pp. 190-200.

⁶⁴⁶ Salon de l'Art Mural, Catalogo della mostra, giugno 1935, p. 3.

⁶⁴⁷ *Ivi*, p. 199.

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

vous et à Delaunay, les fidèles et infatigables continuateurs des idéales qu'ils avaient conçues il y a des dizaines d'années, les créatures de cette atmosphère créatrice de jeunesse, de lutte et d'activité à Paris qui donnait aux artistes de l'avant-garde des autres pays, condamnés à l'isolation dans leur pays de naissance, une vie sociale formée par la jeunesse française la plus avancée, la plus indépendante, la plus universelle. C'est cette atmosphère d'espérance, d'efforts et de recherches, que votre présence, celle de Delaunay et celle de Saint-Maur et d'autres jeunes camarades dans l'art Mural ont recréé et font vivre de nouveau. Voilà ma reconnaissance profonde, cher Gleizes, dont je vous dois une bonne partie, pour ce geste d'amitié de l'Art Mural qui continue d'une façon humaine et vaste la tradition créée par vous, Delaunay et des meilleurs de la jeunesse française de cette époque d'il y a 25 années. A l'ancienne responsabilité s'ajoute une nouvelle qui va se concrétiser plus décisivement dans cet ensemble des artistes de générations différentes mais de moral égal⁶⁴⁹.

Per diversi artisti legati ad Abstraction-Création il 1935 fu effettivamente un anno di svolta in direzione di un nuovo interesse per l'arte murale. Sonia Delaunay riprese la pratica della pittura astratta per l'architettura dopo anni passati a dedicarsi alla produzione di costumi teatrali e tappezzerie⁶⁵⁰ e la stessa direzione prese il lavoro di altre donne del gruppo: a Marie Jellet, ad esempio, la lezione maturata nel gruppo astratto servì per rispondere alla commissione dei dipinti murali nei padiglioni irlandesi delle Esposizioni Internazionali di Glasgow (1938) e New York (1939)⁶⁵¹.

Nel 1936 Evie Hone pubblicava sulla rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» la riproduzione di una vetrata, a dimostrazione dell'influenza che ebbe il dibattito sull'arte pubblica anche nelle scelte editoriali dell'associazione, fino a quel momento, come è stato ricordato a più riprese, solo orientata alla pubblicazione di pittura e alla scultura. **(figura 58)**

⁶⁴⁹ Lettera di Otto Freundlich ad Albert Gleizes, 29 giugno 1935, Fonds Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

⁶⁵⁰ B. Léal, *La donation Sonia et Charles Delaunay dans les collections du Centre Georges Pompidou / Musée National d'Art Moderne*, Centre Georges Pompidou, Parigi, 2003.

⁶⁵¹ Sull'argomento Bruce Arnold, *Mainie Jellet and the modern movement in Ireland*, Yale University Press, 1992, p. 131.

Gli studi che si sono occupati dell'arte murale nel contesto francese hanno privilegiato come periodo di indagine l'anno di istituzione del Front Populaire (1936) e gli importanti esiti presentati all'Esposizione del 1937: Delaunay, Léger, Gleizes, Picasso furono portavoce attraverso le proprie opere della possibilità comunicativa di linguaggio astratto e popolare al tempo stesso⁶⁵².

André Lothe nell'inchiesta di «Commune» affermava: “La peinture ne se vend plus, la peinture est sauvée”⁶⁵³. Si può affermare che l'arte murale, soprattutto per Vantongerloo, il quale dall'estate del 1934 al settembre del 1935 assunse la direzione organizzativa dell'associazione⁶⁵⁴, poteva essere la “soluzione salvatrice” anche all'interno di Abstraction-Création.

V.2. Il *Salon de l'art mural* del 1935, storia di un'esposizione

L'iniziativa di organizzare la prima edizione della mostra fu del giovane pittore Saint-Maur, fondatore nello stesso anno dell'Association artistique L'Art Mural, futura animatrice della legge “dell'1%” per gli artisti in Francia approvata nel secondo dopoguerra sotto il Ministero Malraux, analoga alla legge italiana “del 2%”. L'associazione era presieduta da Saint-Maur e Reginald Schoedelin⁶⁵⁵, entrambi *outsiders* della scena artistica parigina iscritti all'AEAR.

⁶⁵² Tra la numerosa bibliografia, oltre al volume di Romy Golan citato si rimanda a AaVv, *Face à l'histoire 1933-1996: l'artiste moderne devant l'évènement historique*, Catalogo della mostra, Musée National d'Art Moderne, Parigi, 1996; Eric Michaud, *Art de l'éternité: l'image et le temps du national socialisme*, Gallimard, Parigi, 1996 e AaVv, *Muri ai pittori*, op. cit.

⁶⁵³ A. Lothe, *Où va la peinture?*, op.cit., p. 957

⁶⁵⁴ Herbin infatti, non potendosi permettere di risiedere a Parigi per motivi finanziari, spostò la sua residenza nella campagna cittadina cercando di assicurarsi il proprio sostentamento con i lavori agricoli, supportato dalla moglie. La sede legale dell'associazione venne infatti spostata in Impasse du Rouet 7, indirizzo di Vantongerloo. Herbin rimase comunque Presidente sia dell'associazione che del comitato editoriale del numero del bollettino associativo pubblicati nel 1935.

⁶⁵⁵ Più noto con il nome d'arte Shedlin, nacque nel 1908 a Bayonne e debuttò nel 1929, dopo la frequentazione dell'Ecole des Arts-Décoratifs e successivamente l'Académie Colarossi; esordì come pittore al Salon des Artistes français con *Le Pont Marie*, un grande paesaggio urbano a inchiostro.

Per l'organizzazione della manifestazione i due giovani pittori riunirono un comitato presieduto da Eugenio d'Ors e Amédée Ozenfant, rispettivamente con la carica di Président d'honneur e Président du conseil technique. Tra i consiglieri, i cui nomi erano pubblicati nell'invito dell'esposizione⁶⁵⁶, comparivano intellettuali appartenenti al Partito Comunista (Jean Cassou) e artisti che animavano i dibattiti interni all'AEAR come André Lothe e Paul Signac; erano presenti diversi associati dell'UAM (Jean Carlu, Zadkine, Marquet, Lipchitz), critici d'arte (Paul Fierens, Yvanhoe Rambosson, Louis Vauxcelles), assieme ai nomi che avevano animato l'inchiesta dell'«Excelsior» due anni prima, Zárrega, Perret, Laprade. Il Comitato contava al suo interno Albert Gleizes, Wassily Kandinsky, Robert Delaunay, che tuttavia non apparivano nella prima pubblicità dell'iniziativa pubblicata nel dicembre 1934 sui «Cahiers d'art»⁶⁵⁷, lasciando ipotizzare dunque che fossero stati coinvolti successivamente⁶⁵⁸. Ozenfant ebbe un ruolo importante nell'organizzazione, a differenza del tono dimesso con il quale partecipò Léger, in ragione degli importanti contributi teorici che lo videro impegnato sul tema: nel saggio *La peinture murale: divorce de l'architecture et de la peinture* scritto nel 1935 per l'Encyclopédie, l'ex purista definiva la pittura murale come una delle manifestazioni artistiche più profonde dell'epoca.⁶⁵⁹

La manifestazione nasceva liberamente dalle organizzazioni di partito come constatazione della “nuova attenzione ai muri che animava i governi di destra e sinistra del mondo”⁶⁶⁰

⁶⁵⁶ *Expositions collectives: catons d'invitation, plaquettes, affichettes 1926-1929*, Fonds Kandinsky, Bibliothèque Kansinsky, Parigi, VK 623.

⁶⁵⁷ Il comitato d'onore annunciato da Ozenfant, già Président du comité technique era composto da: MM. A. de Monzie, Auguste Perret, M. et Mme J. Gruber, Jean Cassou, Salmon, Vauxcelles, Albert Marquet, A. Ozenfant, Aman-Jean, Y. G. Prade, Y. Rambosson, André Lhote, Despiau, Derain, Marcel Plaisant, Landau, Henri de Régner, Bouche, Signac, Drivier, Malfray, Niclauss, Pacon, Zadkine, Max Jacob, Tournon, Laprade, Rolfde Maré, L.-P. Fargue, Vielé-Griffin, Poisson, Bissière, Zingg, Zárrega, P. Fiérens, Klingsland, G. Séverini, Sima. Ozenfant, *L'art mural*, Cahiers d'art, n.1-4, 1934, p. 274

⁶⁵⁸ Nei fondi dell'archivio Gleizes, Kandinsky e Delaunay non sono conservati dei carteggi diretti con Saint-Maur che possano offrire elementi per commentare la loro partecipazione.

⁶⁵⁹ Ozenfant, *La Peinture murale: divorce de l'architecture et de la peinture*, Encyclopedie francaise, vol 16, *Art et Littérature dans la société contemporaine*, Librairie Larousse, Parigi, 1935, pp. 1670.2-6.

⁶⁶⁰ “L'art mural pourrait redevenir ce qu'il a toujours été un excitateur, un provocateur du haut sentiment collectif. De l'extrême droite à l'extrême gauche, c'est de cela que l'on sent clairement ou non le besoin. Mais l'on ne fait plus d'art mural, ou presque plus. Et les rares murs qui ont été peints ou les rares statues qui furent

secondo le parole di Ozenfant, e con la volontà di agire nell'ambito delle organizzazioni professionali: "Nous voulons nous grouper sous la tutelle de l'architecte – scriveva Saint-Maur – nous voulons travailler à l'heure et au mètre carré. Nous voulons être les ouvriers de l'art"⁶⁶¹. L'annuncio che chiedeva l'adesione al Salon sottolineava l'obiettivo di "développer les relations directes des peintres et sculpteurs avec les architectes et les clients" ed era rivolta a pittori, scultori, artigiani⁶⁶². Il progetto espositivo veniva annunciato con i criteri classici

placées dans des architectures furent presque tous conçus ou bien dans l'esprit académique le plus vieillot (gagueuse en une époque toute révolutionnaire), ou bien comme d'agréables divertissements de jours heureux, incapables de sonner avec la gravité du temps et d'offrir un complément assez fort. [...] L'une des raisons économiques qui font que, à une époque où l'on a tant bâti et où l'on bâtit encore tellement, si peu de murs se sont offerts aux artistes, c'est que les artistes, espérant des commandes murales, ont cessé de se considérer comme des collaborateurs de l'architecte, ont perdu tout sens artisanal, se sont fait des mentalités de vedette, et que les prix auxquels ils prétendent les éliminent d'office. Si le prix d'un tableau de chevalet, article de luxe (et il est déjà regrettable qu'il soit considéré comme tel), dépend pour beaucoup de la notoriété de l'artiste, celui d'une œuvre murale devrait être basé sur un prix de revient, ainsi que tous les autres éléments entrant dans la fabrication d'un édifice. Il en était ainsi aux époques où l'architecte, le sculpteur, le peintre travaillaient d'accord. Le but de l'Art Mural est de recréer cette liaison. Et d'orienter les recherches des artistes vers les arts collaborant à l'architecture. La plupart des artistes attendaient anxieusement un mur et, quand, par miracle, la commande vint. Ils commencèrent à penser aux exigences du mur : résultat : ratage. C'était bien fatal. Commencèrent à penser aux exigences du mur : résultat : ratage. C'était bien fatal. Répondant à l'appel de M. Saint-Maur, des jeunes ont pensé qu'ils avaient mieux à faire que de fumer des cigarettes en attendant que les circonstances changent. Si la société détermine, les initiatives aident cette détermination et peuvent la hâter, comme un complaisant coup de pouce hâte l'ouverture de la fleur. Ces jeunes ont pensé que quelques murs s'offriraient aux artistes si l'on arrivait à faire tomber les fortifications qui, aujourd'hui, séparent les artistes des architectes; les promoteurs disent: « Première Exposition de l' « Art Mural » : Les artistes cherchent à participer d'une façon plus active à la vie sociale. Ils désirent vivre de leur artisanat. Nous voulons reformer la trilogie architecture-peinture-sculpture. Par nos expositions, nous démontrerons les possibilités d'un tel accord. Les exemples exposés susciteront une émulation. « Toutes les esthétiques et techniques seront acceptées à condition qu'elles soient vraiment architecturales ou murales. »". Ozenfant, «Cahiers d'art», *op. cit.*

⁶⁶¹ Saint-Maur, Catalogo del Salon de l'art Mural, p. 2. Anche Ozenfant riprendeva questo tema economico: " Si le prix d'un tableau de chevalet, article de luxe, dépend beaucoup de la notoriété de l'artiste, celui d'une œuvre murale devrait être basé sur un prix de revient, ainsi que tous les autres éléments entrant dans la fabrication d'un édifice". Ozenfant, Catalogo del Salon de l'Art Mural, p. 1.

⁶⁶² "De peintures à fresque, à la détrempe, à la gouache, à l'huile) a destination murale ; de sculptures (bas-reliefs, etc...) conçues dans un esprit monumental, architectural, de plein air ; de maquettes en volume

della divisione per nazionalità, secondo una selezione operata direttamente dal direttivo dell'associazione che indentificava il nome di un "répresentant de chaque pays invité" e i raggruppamenti "par affinités esthétique"⁶⁶³. Saint-Maur aveva organizzato l'esposizione in uno spazio privato, al 64 di Rue la Boetie per un mese, dal 30 maggio al 30 giugno 1935, progettando un programma di conferenze che si apriva con Robert Delaunay (14 giugno) e Albert Gleizes (28 giugno)⁶⁶⁴. Il catalogo si presentava come edizione critica della mostra su quattro pagine nel formato di un giornale redatta da Saint-Maur e il critico conservatore Jean-Marc Campagne⁶⁶⁵ e rimane il documento più esaustivo della manifestazione⁶⁶⁶: i nomi degli

d'architecture ; d'artisans qui se chargent de l'habillement artistique (non industrialisé) d'un mur". Ozenfant, «Cahiers d'art», *op. cit.*

⁶⁶³ "Art. 2. Les envois des pays étrangers seront groupés par nationalités [...] Art. 3. L'Art Mural a choisi un représentant de chaque pays invité. Les artistes de ces pays seont choisis par ce representant [...] Art. 9 Groupez-vous donc de suite par affinités d'esthétique en petites corporations comprenant: un architecte, un sculpteur, un peintre, un artisan, et envoyez de suite les noms, addresses et nationalités de ces artistes réuniau siege social de l'Art Mural". Locandina di adesione al I Salon de l'Art Mural, Fonds Freundlich, IMEC.

⁶⁶⁴ Invito alle "Journées de l'Art Mural". Il 14 giugno Robert Delaunay e Jean Cassou (Emmanuel Gondouin et l'Art Mural. Avec projection de documents photographiques par André Kertesz; 21 giugno "Conférence par le Sculpteur Zadkine); 28 giugno "Conférence de M. Gleizes sul l'Art Mural; Conférence de M. Valensi sur Le musicalisme; Séance solenne de cloture du Salon en hommage à Ferdinand Hodler. Prendront part M. Eugenio d'Ors et M.F. Meili", Fonds Freundlich, IMEC.

⁶⁶⁵ Negli anni Quaranta Campagne si distinguerà per le posizioni conservatrici; si ricorda che fu lui l'autore del testo nel catalogo della mostra di Arno Breker, il più celebre scultore della Germania nazista, che si tenne all'Orangerie nel 1942. Alcuni riferimenti all'attività di Campagne negli anni di Vichy sono in Bertrand Dorleac, Serge Guibaut, *Art of the Defeat: France 1940-1944*, p. 227; p. 262. Campagne scrisse nel 1933 una recensione alla mostra di Saint-Maur e Shoedlin alla Galerie Carmine (4-10 novembre 1933) dove i pittori si presentavano assieme al "Groupe de la Péniche", un'ampia compagine di pittori e scultori che esposero per la prima volta nell'ottobre del 1933 nella "casa galleggiante" (péniche) dove risiedeva Saint-Maur, attraccata al bordo della Senna. Campagne sottolineava il carattere da "realismo magico" della pittura del gruppo: "Saint-Maur, sensuel et lyrique [...] Shoedlin déjà maitre d'un rythme, émouvant de densité et de ferveur, sont très capables d'intéresser bon nombre de jeunes à des problèmes qui devraient les libérer de l'emprise assez systématique de Cézanne, au profit de compositions aussi écrites, mais plus aérées et plus émues". Citato in René Dauthy, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁶⁶ Una copia è conservata presso Bibliotheque Kandinsky, Fonds Magnelli, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

artisti citati al suo interno non corrispondono alla totalità degli espositori, come si evince dalle segnalazioni nella rassegna stampa⁶⁶⁷.

Lo spirito della manifestazione era di riunire un ampio spettro di proposte artistiche che avessero come *fil rouge* l'idea di arte murale intesa come espressione della modernità in funzione dei “bisogni collettivi imposti dall'epoca”⁶⁶⁸ ma anche come un'alternativa alla “*crise des art plastiques*”, secondo un'espressione che abbiamo già trovato su «L'Excelsior». Eugenio d'Ors riprendeva quanto emergeva dall'inchiesta di Zárraga del 1932, come testimoniano le affermazioni contenute nel catalogo dell'esposizione:

Les trois quarts du mal viennent de cette superstition délirante de la personnalité qui est bien un relief du romantisme, de cet effort pour se constituer en réalité complète et indépendante [...] le principal ennemi de la décoration, la signature⁶⁶⁹.

Ulteriore conferma del debito che intercorre tra l'attività del pittore messicano e l'organizzazione del Salon si ritrova nell'articolo firmato da D'Ors pubblicato sulla rivista «La Renaissance»: in questa sede il critico spagnolo citava Zárraga e la sua inchiesta come primo esempio di una riflessione che rimetteva al centro l'arte murale contro “le souffle hostile” della “*nudité rationaliste*”⁶⁷⁰. Il suo punto di vista centrava il tema sulla “figura” e

⁶⁶⁷ Per quanto riguarda le partecipazioni italiane, ad esempio, in catalogo sono citati *Venus et ses incarnations* di Mario Tozzi e “une grande fresque de Mucchi”. Sulla rivista «Dante» nel giugno del 1935 usciva questo trafiletto: “All'importante Salon de l'Art Mural, inauguratosi questo mese a Parigi, sotto la presidenza onoraria di Eugenio d'Ors, e che tende a rimettere in onore l'arte dell'affresco, abbiamo trovato, con piacere, parecchi nomi italiani. Mario Tozzi, con una composizione che riafferma le sue mirabili doti plastiche, raddolcendole in una rara soavità cromatica, mostra quali magnifiche possibilità offra, per lui, questa via. Prampolini applica all'arte murale le sue concezioni astrattistiche, espresse in accordi tonali di sobria gravità e di gustoso “polimaterismo”. Gajoni si rivela coraggioso adunatore di forme, pieno di fantasia, buon costruttore e perfettamente esperto delle speciali esigenze del muro. Robusta e delicata ad un tempo, Fiammetta Vigo; originale e sintetico, Temistocle de Vitis; d'una forza quasi primitiva, Eliao Fantuzzi; interessanti, Orselli, Mucchi; e forse qualcuno ci sfugge”. *I nostri echi*, «Dante», giugno 1935, p. III.

⁶⁶⁸ De Monzie, Catalogo del Salon de l'Art Mural, op.cit., p.1.

⁶⁶⁹ Eugenio d'Ors, *A la place d'un manifeste*, *Ibidem*.

⁶⁷⁰ “Si l'esprit de l'époque soufflait dans un sens contraire, autant faire du crochet. Ce souffle hostile a été surtout renforcé, et se prolonge encore, dans les aspirations des architectes. La nudité rationaliste, - ou qui se

sul necessario ritorno al soggetto, come sottolineava chiaramente nello stesso articolo: “Ne nous trompons pas, c’est de figures qu’ il s’agit toujours, lorsqu’il est question d’art mural. De figures, et non pas de la simple coloration d’une surface, ni même de sa modulation plastique, ni d’ornements de détail, plus ou moins esthétiquement louables”⁶⁷¹.

Su questo punto D’Ors rimproverava Zárrega di aver sottomesso all’architetto la figura del pittore, al quale doveva essere riconosciuta l’autonomia di un “marque irréductible de projection personnelle”: bisognava che le due professionalità collaborassero “d’homme à homme, d’artiste à artiste, pas de différence à ce point de vue”⁶⁷². Era della stessa opinione Pierre Vago, fondatore del giornale «L’architecture d’aujourd’hui» che firmava la colonna dedicata all’architettura in catalogo del Salon de l’art Mural: secondo Vago, le polemiche sull’“affreux nudisme” avevano portato a una corsa verso l’ornamento che contraddiceva l’idea di “integrazione” tra le arti⁶⁷³.

D’Ors, comme Zárrega, sonsteneva che la “restauration” dell’arte murale potesse avvenire solo attraverso il ritorno “à la pensée figurative, sans laquelle le style se condamne à la stérilité ou à tomber pieusement dans l’arabesque”.

Questa affermazione si scontrava sul piano formale con le tendenze rappresentate da Abstraction-Création, in particolare dall’opera di Delaunay e di Gleizes, mentre su quello teorico si attestava nello stesso orizzonte del ritorno a una rivalutazione del corporativismo medievale che costituiva allora un riferimento largamente utilizzato. Anche Gleizes, come

dit telle, - étant devenue leur idéal; l’élément figuratif mis au ban, avec le reste de l’ornementation; le travail du peintre ou du sculpteur ne trouvant plus de grâce à leurs yeux que celui du tapissier ou du modéliste, le genre de construction affectionné par eux devait fatalement proscrire tout élément représentatif. Et ceci, avec la même rigueur que les peintres cubistes à leur heure – c’est-à-dire un peu auparavant. [...] l’enquête par Angel Zárrega, peintre fort averti sur le mouvement des idées [...] parai en somme d’une conception fondamentale qui présente l’architecte devenant un sort de chef d’orchestre”. Eugenio d’Ors, *Le Réveil de l’art mural*, «La Renaissance», pp. 1-6.

⁶⁷¹ *Ivi*, p. 4

⁶⁷² *Ivi*, p. 6

⁶⁷³ “L’Architecte doit prévoir cette collaboration dès la conception première de l’oeuvre; la fresque ou le bas-relief, liélement décoratif coloré ou plastique, doivent non seulement s’intégrer totalement dans la conception architecturale [...] que l’Architecte ne craigne donc pas d’imposer la matière, la couleur, le sujet, le volume ... c’est à lui de donner l’esquisse que l’artiste – peintre ou sculpteur – va développer”.

abbiamo ricordato, fu partecipe di questo processo: nel suo lungo contributo in catalogo proponeva il modello del “peintre en bâtiment” e dell’“homme réconcilié” attraverso la pratica del mestiere⁶⁷⁴. Secondo Gleizes la manifestazione “sous l’égide de la jeunesse” per il fatto di essere stata organizzata da giovani, dimostrava che fosse l’arte del futuro fosse quella murale⁶⁷⁵. Il contributo del pittore occupava la parte centrale del catalogo della manifestazione, che testimoniava l’eclittismo delle tendenze estetiche rappresentate: si ritrovava infatti un lungo scritto sul novecentismo a firma di Eugenio d’Ors, il cui ritratto fotografico campeggiava sulla prima pagina del foglio; accanto, Ozenfant presentava il Salon come “un exposition de techniciens” con “buoni e cattivi pittori” insieme che “condividevano il problema del muro” e la volontà di indirizzare un rappel agli architetti: “Le nettoyage par le vide est fait, actuellement les murs appellent les artistes”⁶⁷⁶.

Le annunciate partecipazioni nazionali si riducevano a una nota di Paul Fierens sulla situazione belga e a un testo di Mario Tozzi sull’arte murale in Italia presentata in entrambe

⁶⁷⁴ “Les racines de la peinture sont dans l’homme le plus humble, le peintre en bâtiment”, scriveva Gleizes in catalogo. Il pittore ricordava inoltre i suoi articoli del 1919 per la rivista socialista «Clarté» per dimostrare che il carattere del cubismo fosse “le retour à la tradition de la peinture murale” e reinterpretava l’Exposition International des Art décoratifs del 1925 in chiave di esperienza nella quale il cubismo aveva dimostrato la sua capacità di arrivare alle masse.

⁶⁷⁵ “ Le salon de l’art mural répondrait à mon sens a des aspirations intuitives d’une époque qui veut naitre dans une époque qui se ferme. La pénétration, dans le milieu alentour, d’une foule de traits issus de recherches cubistes en est déjà le symptôme le plus caractéristique. Les derniers tenants du tableau de chevalet peuvent ne pas comprendre, ou teindre de ne pas comprendre, la signification de cet accaparement par le public de trouvailles faites par des peintres qui veulent replacer leur art sur des bases fondamentales [...] le tableau de chevalet n’a pénétré la foule finalement que par la photographie et le cinéma, en en ralentissant l’activité vivante en l’asseyant et en l’enveloppant ”. A. Gleizes, Catalogo del Salon de l’Art Mural, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁷⁶ “ Une exposition professionnelle. Une exposition de techniciens. [...] Quelques maitres, beaucoup d’apprentis en art mural. Quelques vieux, beaucoup de jeunes [...] De bons et de mauvais peintres, mais un lien entre eux tous, un problème commun: le Mur [...] Une exposition de techniciens montrant sans façon et sans prétendre avoir résolu la question, leur façon actuelle de traiter ou de maltraiter le problème mural [...] C’est salon est l’éclittisme-même [...] Beaucoup d’architectes, et parmi les meilleurs, sont encore hostiles au peintre et au sculpteurs. Il se croient ainsi être d’avant-garde: ils sont encore en 1920, à l’heure du grand nettoyage nécessaire. Le nettoyage par le vide est fait. Etre propre n’est pas un art. [...] Actuellement les murs appellent les artistes et tant pis pour les architectes qui n’auront pas entendu leur rappel”. Ozenfant, *Mur d’abord*, Catalogo della mostra, Salon de l’Art Mural, Parigi, 1935, p. 1.

le sue tendenze estetiche, quella “tradizionalista” legata all’affresco rappresentata da Sironi, Funi, Campigli, Carrà, De Chirico e Severini e quella “novatrice et abstraite” di Prampolini. I risultati italiani venivano presentati come esiti della politica culturale del fascismo⁶⁷⁷, ulteriore testimonianza di quanto nella prima edizione del Salon ci fosse stato un desiderio ampiamente rappresentativo che si avvicinava al modello delle esposizioni internazionali. Una colonna in prima pagina era firmata dal critico svizzero Pierre Courthion: l’autore auspicava l’utilizzo dell’arte astratta “au centre de la vie” nella decorazione di chiese, cinema, sale da concerto, edifici della pubblica amministrazione⁶⁷⁸. L’astrattismo occupava un posto di rilievo, come testimonia l’importante presenza del gruppo Abstraction-Création.

V.3. Abstraction-Création e l’arte murale come manifesto dello “spirito di evoluzione” dell’arte

Nel catalogo dell’esposizione si dichiarava la volontà di rappresentare tutte le tendenze estetiche compreso l’astrattismo, la cui presenza veniva indicata come testimonianza dello spirito progressista dell’arte moderna:

⁶⁷⁷ “La résurrection de cette forme d’art [peinture murale] tellement italienne et que je considère comme la plus élevée, c’était encore le fascisme qui, entre autres bienfaits, devait nous l’apporter. Dans l’œuvre de reconstruction entreprise par le régime, c’est par milliers que se chiffrent les écoles, les galères, les casernes, les maisons de Balilla, du Dopolavoro, les hôpitaux qui ont été bâtis depuis une dizaine d’années”. M. Tozzi, *L’art mural en Italie*, Ivi, p.4.

⁶⁷⁸ “Maintenant que nous avons un art susceptible de s’adapter aux grandes dimensions, maintenant que nous avons retrouvé la plastique de l’équilibre, allons-nous nous laisser reprendre aux merveilleux procédés de l’illustration? Ce serait à la vérité une pure folie. Telle est la question que Guillaume Apollinaire aurait dû poser en 1913, à la suite de son vivant manifeste sur les peintres cubistes, telle est le problème qui s’inscrit au nouveau programme des arts plastiques. Sans rien lui ôter de sa force, plaçons notre art abstrait au centre de la vie; plaçons cet art réfléchi au milieu de nos désarrois. Tachons de présenter au public des peintures de qualité en décorant les salles où il se réunit: églises, cinémas, mairies, salles de concert ou de conférences, ce sera le plus sur moyen d’imposer cet art mural dont nous souhaitons le renouvellement”. Pierre Courthion, *Vers un renouveau de la peinture murale*, *Ibidem*.

Ce 1er Salon de l'Art Mural, en dehors de sa valeur propre, devrait marquer une date importante, en ce sens qu'il témoigne d'un réveil collectif en faveur d'un retour aux grandes voles de la peinture. Cette manifestation, ou toutes les tendances son représentées, entend prouver un effort véritable (et plus ample qu'on pouvait l'imaginer) vers le monumental, c'est-à-dire le social. La participation d'artistes abstraits, notamment, et de plusieurs chefs d'école y soulignera qu'on y a cherché a maintenir cet esprit de perpétuelle évolution sans quoi l'Art ne tarderait pas à devenir le plus vain des exercices⁶⁷⁹.

Il protagonismo della tendenza astratta nella manifestazione era annunciato dalla porta di ingresso affrescata da Robert e Sonia Delaunay con il motivo di dischi colorati; la composizione venne riprodotta due volte nell'edizione del catalogo, nella fotografia dell'allestimento e come immagine di accompagnamento alla colonna firmata da Pierre Vigo sul tema *Architecture*. La sala d'ingresso, dedicata agli artisti, era così descritta:

Salle d'entrée – Là se trouvent réunis des artistes soumis pour la plupart aux théories d'Abstraction-Création dont on sait que le but est de trouver des 'harmoniques' par le dessin, la couleur ou le relief. Il faut citer les panneaux de J. Gorin, les travaux liens d'intérêt de Hone, Closon, Jellet, Roubillotte, Power et, particulièrement ceux de A. Povorina dont la matière et les arabesques sont des plus sensibles⁶⁸⁰.

L'esposizione delle opere del gruppo proseguiva nella Grand Hall dove artisti della tendenza neoplastica – Moss e Vantongerloo – esponevano assieme alla corrente filo-surrealista rappresentata da Okamoto e Seligmann, oltre a Prampolini e ai post-cubisti Herbin e Gleizes:

Pour faire le passage dans le grand hall qui s'ouvre avec des compositions abstraites, voici Mlle Moss; Okamoto, dont malgré la transposition le japonisme pictural est assez 1900; le futuriste Prampolini, qui en dépit de recherches de matière dans sa composition murale (amazonite, chêne-liège, papier de verre, etc...) a fait une œuvre typiquement de chevalet; Beothy, dont le relief mural est fort curieux enfin l'œuvre

⁶⁷⁹ *Peinture*, Catalogo del Salon de l'Art Mural, cit., p. 2.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

de Vantongerloo artiste et théoricien d'une réelle distinction. Ensuite Herbin montre deux panneaux d'un gout et d'une intelligence admirables; Kurt Séligman, deux peintures qui révèlent une belle sensualité et une imagination lyrique; Albert Gleizes, dont les deux compositions affirment la maîtrise dans un domaine ou la sensibilité chromatique rejoint la mélodie⁶⁸¹.

È interessante notare che nella breve descrizione della sala l'autore – probabilmente Campagne, nel ruolo di redattore dell'edizione – esprimeva una nota critica solo su Prampolini per il quale riservava il giudizio di aver presentato un'opera “tipicamente da cavalletto”. Si tornerà nel paragrafo successivo sulla polemica che animò l'artista italiano intorno all'organizzazione del Salon; in questa sede si sottolinea che Prampolini espose nella sala dedicata agli artisti di Abstraction-Création e non con i connazionali Tozzi e Mucchi. Sembra che nell'allestimento delle opere nel Salon prevalse in alcuni casi il criterio della tendenza artistica a discapito del raggruppamento per nazionalità, anche se ci furono altre ragioni che indussero Prampolini ad esporre con il gruppo astratto preferendolo ai due pittori novecentisti⁶⁸².

Abstraction-Création si presentava con la varietà di astratti e surrealisti insieme e la sua partecipazione fu segnalata con toni favorevoli dalla stampa: su «Le Journal Juif», ad esempio, si leggeva delle “sorprendenti” linee degli astratti e delle immagini “tragiche” di Seligmann⁶⁸³, caratterizzate da un'inquietudine che traspariva anche nelle sculture di inizio anni Trenta di sapore dada pubblicate sul numero del 1935 di «Abstraction Création Art Non Figuratif», come *Deux têtes* del 1931.

⁶⁸¹ *Ibidem.*

⁶⁸² Si rimanda al paragrafo successivo.

⁶⁸³ “ Art Mural, dans la pensée du public, c'est la peinture à intentions décoratives, la fresque, l'affiche. Plus encore: le cours général de l'art d'aujourd'hui parait bien être l'abandon de “l'aventure individuelle” pour la création de grandes œuvres collectives. [...] Notons les envois de nombreux membres du groupe “Abstraction-Création” qui tirent des lignes géométriques et des couleurs étales de si surprenants effets. Kurt Seligmann peint en couleurs dures, presque agressives, des compositions de cauchemar où se pénètrent les plus étranges objets, bouleversante image d'un tragique désordre intérieur”. Félix Gattegno, *Le Salon de l'Art Mural*, «Le Journal Juif», 21 giugno 1935, p. 4.

Proseguendo nell'esposizione, dopo le sale dedicate agli astratti seguivano i cartoni di André Lothe per l'affresco per Thonon-les-Bains, Fernand Léger presente con una *tapisserie*⁶⁸⁴ eseguita come quelle di Dufy e Lurcat e Rouault sotto la direzione di Marie Cuttoli, e Ozenfant con un frammento di decorazione per pittura murale riprodotto in catalogo. La mostra continuava con dipinti ad affresco del pittore *maudit* Emmanuel Gondouin, al quale veniva dedicato ampio spazio per commemorarne la recente scomparsa (gennaio 1934)⁶⁸⁵, il quale esponeva assieme agli italiani Tozzi e Mucchi, Saint-Maur e Schoedlin.

Laure Garcin presentò le sue opere nella Galleria centrale, assieme ad altri pittori di formazione postcubista come il canadese Alfred Pellan, con i quali, a detta del redattore del catalogo del Salon, condivideva “un très beau tempérament de la composition abstraite”. Trovava spazio anche Kosnick Kloss, nella VII sala, con un mosaico pubblicato tra le immagini del catalogo. I dipinti di Kloss di inizio anni Trenta erano caratterizzati dalla composizione radiale e caleidoscopica di piccole “tessere” di colori dalle forme geometriche e ben delimitate, mentre nel mosaico esposto al Salon de l'art mural intitolato *Mosaïque fétiche protecteur d'une maison* la pittrice riprendeva il tema del ritratto richiamando la

⁶⁸⁴ Léger partecipò quindi alla manifestazione, a differenza di quanto affermato da Golan (*Muralnomad, op. cit.* p.56). L'anomalia fu piuttosto il suo coinvolgimento in tono dimesso nella manifestazione, considerata la centralità che ebbe la posizione di Léger durante il IV CIAM (1933) dove il pittore tenne la famosa conferenza intitolata *L'architecture devant la vie* dove metteva in guardia i suoi amici architetti dalla tentazione di lavorare da soli: “L'architetto moderno ha esagerato nel suo magnifico sforzo di pulizia attraverso il vuoto. Doveva farlo. [...] “Urbanismo”: si vuole abbandonare il cavalletto, si diventa sociali. Attenzione! Questo è il punto drammatico. La rivoluzione che consiste nel distruggere e ripulire è finita. Si passerà a costruire, si andrà ad attaccare la sensibilità dell'uomo medio, della massa che finora si riempiva di soprammobili e di tappezzerie, viveva nel complesso decorativo [...] Fra le posizioni della recente tendenza architettonica e quelle dell'abitabilità urbana media vi è soluzione di continuità, si è creato un pericoloso spazio vuoto, un punto di penetrazione per le peggiori reazioni [...] Bisogna dunque realizzare una sorta di alleanza a tre: il muro - l'architetto - il pittore”. Le citazioni sono tratte dalla traduzione italiana del testo pubblicato con il titolo *Il muro, l'architetto, il pittore* in F. Léger, *Funzioni della pittura*, a cura di Gianni Contessi, Abscondita, Milano, 2005, pp. 103-105.

⁶⁸⁵ Questa partecipazione può essere confermata di quanto la manifestazione fosse legata alle dinamiche del mercato privato. Nello stesso giugno del 1935 veniva infatti dedicata un'ampia retrospettiva al pittore nella sede della Galerie Drouet. *Rétrospective Emmanuel Gondouin*, Catalogo della mostra, Galerie Drouet, dal 7 al 22 giugno 1935, Parigi, 1935.

lezione di Paul Klee (si veda l'opera *Kopf mit deutscher Bartracht* del 1920), conosciuto al Bauhaus di Weimar quando ancora Kloss esercitava la professione di cantante soprano. **(figura 59)**

Nella stessa pagina era pubblicata anche la riproduzione del murale *Vierge à L'Enfant*⁶⁸⁶ di Gleizes e una composizione astratta di Herbin del 1933: entrambe le opere erano pubblicate anche sul numero di «Abstraction Création Art Non Figuratif» del 1935, confermando la relazione diretta tra la direzione editoriale del numero della rivista e le attività svolte dall'associazione. **(figura 60)**

Sul bollettino era anche pubblicata l'opera di Vantongerloo *SxR/3*⁶⁸⁷, scultura che dimostrava plasticamente l'assemblaggio ortogonale dei piani nelle tre dimensioni dello spazio; il titolo, sotto forma di equazione matematica, dichiarava la volontà dell'artista di elaborare un'arte esatta, fondata su un sistema. La stessa scultura era riprodotta nel catalogo del Salon de l'Art Mural come immagine di accompagnamento dello scritto dell'artista olandese intitolato *Le groupement Abstraction-Création et l'art mural*. **(figura 61)** Vantongerloo sosteneva che il gruppo avesse coscientemente portato avanti, negli anni della sua attività, il principio di unità delle arti, contrario a quello di “assemblaggio”, sottolineando la convergenza tra l'idea di unione di pittura, scultura e architettura come “elementi inseparabili” e non “giustapposti”; inoltre ribadiva i fondamenti ideologici di Abstraction-Création nell'orizzonte potenzialmente rivoluzionario dell'arte murale:

L'Association Abstraction Création existe depuis cinq ans. Par ses cahiers publiés régulièrement et ses expositions, on a pu constater que l'art abstrait tend vers la plastique de l'art tout court et qu'il est en fonction de la société, telle que nous l'idéalisons. Le désir d'unire Peinture, Sculpture et Architecture s'est révélé depuis longtemps. Dans les Cahiers d'Abstraction Création les reproductions accompagnées

⁶⁸⁶ Il dipinto è pubblicato al contrario nel catalogo dell'esposizione. Una riproduzione dell'opera servì ad illustrare anche l'articolo di Eugenio D'Ors pubblicato su «La Renaissance», op. cit., p. 6.

⁶⁸⁷ *SxR/3*, ferro, 100x100x100 cm, oggi Centre Pompidou, pubblicata nel catalogo ragionato dell'artista, n. 84, p. 65. L'opera era esposta nella sezione dedicata alla scultura del Salon de l'Art Mural, assieme alle opere di Bogliardi e Melotti, come si vedrà in seguito. L'artista era presente anche nella sezione della mostra dedicata alla pittura dove espose la composizione ad olio su triplex intitolata $-x^2+3x+10=y$ *rouge-vert-noir* (109 x 77 cm, 1934) pubblicata nel Catalogo ragionato, n. 85, p. 66.

d'articles ont expliqué la signification de son art. Celui-ci se rencontre précisément avec la conception de l'Art Mural. La peinture de chevalet n'est qu'une dégénérescence de l'art que la société, dans son système social bourgeois a mis à son service par accaparement. Les œuvres d'art sont devenues des objets négociables, mais comme tous les excès amènent inmanquablement une réaction, l'exploitation à outrance devait sensément détruire le commerce et les objets dits « œuvres d'art » devaient connaître leur fin. Or, l'art n'a ni fin, ni commencement; ce qui prend fin, c'est seulement sa fausse conception, son utilisation non rationnelle. Dans une société évoluée, digne de ce nom, l'art forme un tout homogène qui réunit intimement l'architecture, la peinture et la sculpture, éléments inséparables, c'est-à-dire non juxtaposés, mais ayant des relations étroites entre eux. Jadis, ces arts étaient assemblés mais non unis. Ils étaient juxtaposés, un art séparable n'ayant pas de relation. Il est seulement possible de trouver des relations lorsque les rapports forment un tout homogène. C'est ainsi que l'artiste l'a toujours senti, mais le système social dans lequel il vit, ne lui permit jamais de s'exprimer clairement. Le rôle que l'art joue dans l'ensemble de la vie sociale est le même que tout ce qui participe à l'évolution. Mais il est entravé par la compréhension de la société dans laquelle il est exercé. Ce sont les différents compréhensions ou tolérances qui marquent, en même temps que le niveau de la société qu'on envisage, ce qu'on appelle les « époques » (tendances déterminées de l'art). Le système social d'aujourd'hui est périmé et n'est pas en rapport avec les nouveaux moyens de la société (machines, avions, en un mot les merveilleux progrès de la science). C'est ce qui bouleverse le système social. Espérons que l'ère nouvelle permettra à l'art d'être lui-même et de réaliser l'unité de l'art plastique. Il y a beaucoup à faire et si certains ne sont pas encore conscients des possibilités de notre temps, ces possibilités existent et sont à la portée de ceux qui savent les déceler. Malgré les difficultés de l'heure, il y a sur la terre entière des êtres qui sentent, qui travaillent et qui participent à la grande œuvre collective⁶⁸⁸.

Anche Hélon, sebbene non partecipasse più alle attività di Abstraction-Création, condivideva la polemica contro l'«assemblaggio decorativo» nell'architettura. Nel 1935 pubblicò un articolo sui «Cahiers d'art» dove sottolineava il legame tra le arti come

⁶⁸⁸ Vantongerloo, *Le groupement Abstraction-Création et l'Art Mural*, Catalogo dell'esposizione Salon de l'Art Mural, *op. cit.*, p. 2.

“continuità plastica” contro la “peinture superposée”⁶⁸⁹, secondo la lezione che fu del suo maestro Van Doesburg. Si tratta di un’ulteriore testimonianza che conferma quanto gli artisti astratti legati all’associazione parigina fossero divenuti degli interlocutori presenti nella costruzione di un dibattito sulla possibilità di un “muralismo” alternativo alle tendenze figurative.

Sul numero di «Abstraction Création Art Non Figuratif» del 1935 furono pubblicati dei contributi atti a integrare e completare il discorso che si svolgeva parallelamente sui diversi organi di stampa che seguirono con interesse gli esiti del Salon de l’Art Mural. Per la prima volta i contributi degli artisti presentavano anche un titolo, fatto che conferma una volontà di rendere più chiari e mirati i contenuti del bollettino associativo.

Gorin pubblicava il testo *Vers un art sociale et collectif universel* dove riprendendo la lezione del costruttivismo sosteneva che, abbandonata la sua “torre d’avorio”⁶⁹⁰, l’artista era pronto a contribuire al raggiungimento del comunismo attraverso il compimento della ricerca plastica nell’edificio, unica operazione che avrebbe potuto stravolgere la consuetudine di pensare l’architettura e le arti visive come beni di consumo, “proprietà di una casta”⁶⁹¹.

⁶⁸⁹ “A une architecture où les pièces, les murs, les couloirs, les plafonds, les ouvertures sont des termes d'espace, on peut joindre enfin les termes d'espace d'une peinture : peinture continuant architecture sans la répéter, sans la détruire, sans la contredire; peinture non superposée, croissant comme un membre conséquent plus loin, plus librement que les autres membres. Plus une figure aplatie sur les murs pour renforcer leur action de plans ou l'effacer, plus un inadmissible champignonnage hasardeux et gênant: un terme. La peinture continuant la qualification de l'espace, et tout ce qu'elle peut entreprendre sans lâcher cette prise”. J.Héliou, *Termes de vie, termes d'espace*, «Cahiers d'art», n. 7-10, op. cit., pp. 266-272.

⁶⁹⁰ “L’artiste, aujourd’hui, ne peut donc plus rester, en face de tout ce processus, dans un superbe isolement, dans un tour d’ivoire, il ne peut plus rester neutre devant de si profonds bouleversements de l’homme et du monde”. J. Gorin, *Vers un art sociale et collectif universel*, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 4, 1935, p. 11.

⁶⁹¹ “L’art, qui, aujourd’hui est libéré de tous les formalismes où il s’enlisait depuis des siècles, a atteint la plastique pure, art collectif universel purement constructive, son développement logique mène directement à la réalisation de l’art essentiellement social qu’est l’architecture, art fondamental des sociétés montantes, c’est dans cette manifestation que la nouvelle plastique pure atteindra là sa fin réelle qui est la création dans la vie même de l’esthétique universelle de l’art. [...] L’art plastique, par l’architecture, s’unissant intimement et harmonieusement à la vie de la collectivité, sera la propriété de tous, il ne sera plus comme il est encore aujourd’hui, la propriété d’une caste, à l’abri, dans une nécropole obscure, en dehors de la vie”. *Ibidem*.

Anche Vantongerloo affermava che il rinnovamento dell'arte murale fosse da ricercare nell'opera unitaria, posta sotto il segno di un generico "anonimato", non all'architettura dei "je, me, mois"⁶⁹². Secondo l'artista olandese il pericolo era di un "retombe dans la tradition"⁶⁹³ e solo una nuova organizzazione sociale e politica poteva dare all'artista una prospettiva di azione⁶⁹⁴. Il punto di vista di Vantongerloo si attestava sul piano radicale dell'utopia; tuttavia al fondo del suo ragionamento non vi era solo una pura speculazione teorica o una riflessione che riguardava esclusivamente il personale sviluppo di ricerca plastica. L'artista olandese aveva portato Abstraction-Création ad affrontare un tema di attualità attorno al quale si registrava l'attivismo degli artisti moderni più in vista, tra cui Fernand Léger.

Con il pittore francese Vantongerloo poteva condividere l'accusa agli architetti di un eccessivo protagonismo⁶⁹⁵, ma si attestava su piani differenti di analisi per quanto riguardava il ruolo che doveva esercitare l'artista nell'opera pubblica: Léger concentrava il suo discorso

⁶⁹² "Est-ce l'architecture qui créera une société ou est-ce une nouvelle société qui créera une nouvelle habitation ? Pour ma part, je pense que jamais l'architecture ne nous donnera une société nouvelle. Elle ne fait que créer le confort pour une société trop vieille [...] Je, me, mois sont les signes de la veille civilisation. L'anonymat sera le signe de l'ère nouvelle. Tout travail sera au service de la société. Une telle société n'a plus que faire de la politique, du principe de nationalités, des frontières... elle n'a que des travailleurs spirituels et manuels", G. Vantongerloo, *Evolution*, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 4, 1935, p. 32.

⁶⁹³ "Il faut réviser notre manière de vivre et la considérer éternellement en fonction du présent, en se débarrassant de la tradition, puisque celle-ci ne peut que perfectionner un point donné de l'Evolution sans jamais changer quoi que ce soit dans sa base; ce perfectionnement n'a d'ailleurs de valeur que pour un temps très court et si l'on persiste dans cette manière de retombe dans la tradition". *Ibidem*.

⁶⁹⁴ "Le champ d'action de l'artiste n'est pas encore défriché. L'artiste se croit encore condamné à exprimer l'art isolément, sans rapport avec l'organisation sociale. L'art fait encore partie de la vieille organisation; mais, comme celle-ci ne peut persister éternellement, elle devra un jour céder la place à une organisation plus conforme aux besoins du présent". *Ibidem*.

⁶⁹⁵ Nel suo celebre *Discours aux architects* Léger aveva messo in guardia gli architetti da dall'eccessiva cura del nudismo che stava portando alla resurrezione di un "gigantesco e sconosciuto ciarpame che si credeva morto". Léger, *Il muro, L'architetto, il pittore*, 1933 in F. Léger, *Funzioni della pittura*, op. cit., p. 102.

sull'utilizzo del colore nel "monumento"⁶⁹⁶, Vantongerloo invece era interessato alla dimensione della collaborazione tra artista e architetto sul piano progettuale per la definizione plastica dell'edificio, come testimoniano i suoi progetti coevi per aeroporti, ponti e per un "aerodromo sotterraneo" esposti al Salon de l'art mural⁶⁹⁷. (*figura 62*)

Nel catalogo del Salon veniva pubblicata una nota degli architetti – firmata tra gli altri da Pierre Vago – dove si sottolineava la mancanza di una riflessione approfondita da parte degli artisti sul problema del rapporto tra arti visive e architettura accusando la confusione che si generava dall'esposizione, nelle stesse sale, di progetti, applicazioni tecniche e opere insieme⁶⁹⁸.

⁶⁹⁶ Léger accusava i progettisti esser loro gli artefici della rottura con i pittori e le ragioni sono articolate attorno al tema di un utilizzo improprio del colore: "Avete voluto distribuire il colore voi stessi. Permettetemi di dirvi che in un'epoca come la nostra, questo è stato un errore da parte vostra [...] A chi spetta distribuire il colore? A noi. Voi avete provato a farlo, avete reso mobili le superfici attraverso l'aggiunta dei toni. Ma la questione non sta più in questi termini [...] il colore non è una semplice soddisfazione epidermica [...] è invece un elemento vitale [...] Sembra [il problema del colore] più di ordine psicologico che di soddisfazione plastica. L'azione sociale svolta dal colore è altrettanto importante di quella svolta dalla musica, merita di essere approfondita [...] L'opera popolare, il monumento, si impone [...] Come concepite il monumento popolare? [...] il colore è essenziale, lo ripeto, non se ne può fare a meno". *Ivi*, p. 107.

⁶⁹⁷ Le schede del catalogo generale dell'artista riportano l'informazione dell'esposizione dei seguenti lavori al Salon de l'Art Mural del 1935: *Aéroport: type B, série A*, 1928, 65 x 75 cm, pubblicato in George Vantongerloo, n. 43, *Catalogue raisonné, op.cit.*, p. 46.; *Perspective d'un pont pour Anvers*, n. 51, *Ivi*, p. 48; *Projet d'un pont – coupes*, n. 46, *Ivi*, p. 47; *Aérodrome souterrain*, legno dipinto, 90 x 70 cm, n. 72, *Ivi*, p. 60-61.

⁶⁹⁸ "Nous pensons qu'il n'est pas inutile, et qu'il est même nécessaire, de présenter ici en toute franchise, un certain nombre de remarques. Nous estimons, en effet, que le but de ces manifestations est d'établir un contact entre architectes, peintres et sculpteurs susceptibles de collaborer, condition première la renaissance de l'art mural et de la réintégration de la peinture et de la sculpture dans l'architecture. Peu d'artistes ont du méditer suffisamment la définition de l'art mural. Il en est résulté un désarroi qui eu nécessairement une répercussion sur le jugement. Afin d'éviter, à l'avenir, ces inconvénients, nous estimons indispensable que les futurs jury, bien moins nombreux soient composée d'une majorité d'architectes, puisqu'il appartient à ceux-ci de choisir leurs collaborateurs et parce que les architectes sont moins influencés par des considérations de doctrine esthétique pure [...] Nous avons constaté dans l'esprit de beaucoup d'exposants et aussi de quelques membres du jury, une certaine confusion entre la dimension des œuvres présentées et leur caractère; entre composition et technique d'exécution. Nous estimons que de simples esquisses, à échelle réduite, de même que des éléments ou échantillons des différentes techniques, doivent trouver leur place, judicieusement classifiées,

L'eterogeneità delle proposte non fu recepita positivamente dalla stampa francese; Jacques Lassaigne su «Sept», ad esempio, si indirizzava contro gli artisti per i quali fare arte murale consisteva nel “duplicare la dimensione dei loro cattivi dipinti” e vedeva nelle “forme ellittiche”, nei “colori diluti” e nelle “pseudo-geometrie” l'esempio di una pittura decorativa “qui reste à mi-chemin de l'art”⁶⁹⁹. Le critiche alla manifestazione arrivarono anche dai partecipanti, come testimonia la polemica di Prampolini rivolta agli organizzatori del Salon.

V.4. La polemica di Enrico Prampolini

In una lettera aperta circolata tra le principali testate francesi come «Paris-Soir», «Comoedia», «Beaux-Arts» e «L'Intransigent», Prampolini dichiarava di voler ritirare le proprie opere dalla manifestazione poiché non ne condivideva l'impostazione: si trattava a suo avviso di una mostra di “dipinti murali e non di arte murale”. L'artista modenese criticava l'assenza di una riflessione sui principi fondamentali dell'arte murale: l'armonia dell'opera con la parete architettonica; la diversità di concezione fra un'opera murale e un quadro da cavalletto – i partecipanti, a suo avviso, avevano infatti esposto null'altro che versioni di “dimensioni maggiori delle tele”, rovesciando le critiche che gli erano state mosse nel catalogo del Salon – e l'attenzione alle modalità d'installazione di un'opera murale:

J'ai du constater, à mon grand regret, que les trois principes fondamentaux de l'art mural ont manqué à priori aux organisateurs et à la quasi-totalité des exposants.

à coté d'œuvres finies”. *Le point de vue des architectes*, Pierre Vago, G. Guilbert, J. Imbert, J. Ch. Moreux, Catalogo del Salon de l'Art Mural, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁹⁹ “D'un côté, une sorte de peinture décorative qui reste à mi-chemin de l'art, où l'on croit faire mural en employant des couleurs délayées et des formes elliptiques. La pseudo-géométrie d'André Lothe, a une part de responsabilité dans le développement de cette erreur que trop d'artistes partagent. D'autre part, et cela est peut-être pire, le Salon de l'Art mural expose encore une série d'artistes pour qui faire de l'art mural consiste à doubler la dimension de leurs mauvais tableaux”. J. Lassaigne, *Les expositions*, «Sept. Revue Hebdomadaire», 21 giugno 1935, p. 10. Il critico sarà caporedattore, a partire dal 1937, in collaborazione con Eugenio d'Ors, «L'Almanac des Arts», rivista che censiva i principali eventi artistici annuali.

« primo : le but de l'art mural est d'envisager une harmonie (plastique ou picturale) en rapport avec une surface architecturale donnée, c'est-à-dire avec une idéologie à exprimer.

« secondo : la technique de l'art mural se distingue de la peinture de chevalet par sa technique, sa composition, et par la dimension en rapport avec l'ambiance.

« tertio : le criterium du placement d'une œuvre d'art mural dans une exposition est en opposition au placement du tableau sur une cimaise.

« Tout en ayant beaucoup d'estime pour les organisateurs et surtout pour plusieurs artistes peintres et sculpteurs de premier plan qui y sont représentés, je regrette de me voir dans l'obligation de retirer mes envois que j'ai trouvés dans un salon de peinture... murale plutôt que dans un salon d'art mural »⁷⁰⁰.

Nella lettera inviata alla stampa Prampolini introduceva sé stesso come fondatore ed organizzatore della prima manifestazione in Italia sul tema, facendo riferimento all'inaugurazione della Mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista, tenutasi dal 14 novembre 1934 all'11 gennaio 1935 al Palazzo Ducale di Genova⁷⁰¹. Successivamente, l'artista affermava di aver accettato l'invito a partecipare al Salon parigino da parte di Tozzi, membro del Comité Foudateur, e da Vantongerloo, in qualità di vicepresidente di Abstraction-Création, confermando il ruolo di intermediario che ebbe il gruppo astratto per il coordinamento delle partecipazioni degli artisti ad essa affiliati. Prampolini presentò al Salon una tela dalla serie "polimaterica" *Trasfigurazione della materia*, realizzata in olio, sughero e carta vetrata su faesite. (**figura 63**)

⁷⁰⁰ E. Prampolini, *Pourquoi Prampolini a quitté le premier Salon de l'Art mural*, «Comoedia», 24 giugno 1935.

⁷⁰¹ La pagina pubblicitaria dell'evento, apparsa sulla nuova rivista «Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita» nel primo numero del luglio 1934, descriveva con queste parole lo scopo della mostra: "Questa Mostra, unica del genere nel mondo, tende a liberare l'artista dalla vecchia concezione del quadro da cavalletto estraneo alla vita, per rendere (come scrisse il creatore della nuova architettura Antonio Sant'Elia) il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito, dotando così gli edifici fascisti della loro plastica murale". Pubblicizzazione della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, in "Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita", I, luglio 1934, n. 1, p. 11.

Si trattava di un'opera che pur riprendendo nella composizione l'immaginario cosmico delle tele realizzate dal pittore al volgere degli anni Trenta⁷⁰², presentava l'assemblaggio materico come campo di ricerca che distingueva la "pittura murale" del Novecento Italiano dalla "plastica murale" futurista⁷⁰³. Fu probabilmente per la volontà di distinguere il progetto futurista dalla proposta novecentista rappresentata nel Salon de l'Art Mural se Prampolini decise di esporre nella sala del gruppo Abstraction-Création.

La lettera polemica di Prampolini circolò nella stampa parigina a fine giugno del 1935. Nel mese di settembre l'artista decideva di ripubblicare integralmente la vicenda legata al Salon parigino sulle pagine di «Stile Futurista»: veniva ripresentata la lettera, alla quale si aggiungeva anche la risposta di Schoedlin. L'organizzatore della manifestazione francese ricordava che l'opera era stata allestita dallo stesso Prampolini "à la place qu'il s'est lui-même adjudée, la veille di Vernissage, parmi ses co-exposants du groupe Abstraction-Création", aggiungendo che la polemica tardiva era il frutto della volontà del pittore di mettersi in mostra "individualmente" e al di fuori della cornice della mostra:

Sans vouloir ergoter sur les « principes fondamentaux » de l'esthétique murale, nous avons le grand regret de constater que l'« étonnante surprise » ressentie si tardivement par Monsieur Prampolini ne témoigne que du désir qu'il éprouve à manifester extra muros et individuellement. Une pareille manifestation cadre assez mal avec l'esprit corporatif que le Salon de l'Art Mural s'efforce de faire naître ; et

⁷⁰² Il dipinto *Organismo cosmico* è del 1929.

⁷⁰³ Tra l'ampia bibliografia sull'argomento si rimanda a E. Crispolti (a cura di), *Architettura futurista: attraverso l'architettura futurista*, catalogo della mostra, Galleria Fonte d'Abisso, Modena 1984. D. De Dominicis, *Enrico Prampolini*, in S. Lux, E. Coen (a c. di), *1935: gli artisti nell'università e la questione della pittura murale*, Multigrafica, Roma 1985, pp. 136-138. Giovanni Lista, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Carrocci editore, Roma, 2013, pp.232-236. Lista ha collegato le ricerche materiche di Prampolini con la rielaborazione dei prodromi di Boccioni, i papiers-collés di Picasso e Braque e le suggestioni dei collage dadaisti e surrealisti assieme all'interesse per le ricerche organiche di Ernst, Arp e Mirò. Per una ricostruzione della polemica prampoliniana con i pittori del Novecento italiano si rimanda a Eva Ori, *Enrico Prampolini tra arte e architettura. Teorie, progetti e Arte Polimaterica*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Architettura, relatore prof. Giovanni Leoni, Università di Bologna, 2014, pp. 105-110.

comme ces arguties ne s'adressent guère aux ouvriers du mur, nous ne désirons pas engager des polémiques vaines ⁷⁰⁴.

Prampolini rispondeva di aver consegnato la sua opera tre giorni prima dell'inaugurazione, quando "presque rien n'était encore accrochée". Solamente nel giorno del vernissage aveva potuto constatare che l'insieme dell'allestimento "ne répondait absolument pas aux assurances qui m'avaient été données"; in quel momento, avrebbe indirizzato una lettera al Comité du Salon de l'Art Mural e due lettere alla direzione di Abstraction-Création per far tornare indietro la sua opera, senza successo, paventando interessi individuali degli organizzatori per la mancata restituzione del suo lavoro.⁷⁰⁵

Da una nota redazionale pubblicata nello stesso numero di «Stile futurista» si evince un'altra questione sottesa alla polemica di Prampolini riguardante la mancata capacità degli organizzatori di "valorizzare" le opere dei partecipanti:

La Mostra, al suo nascere, ha destato un vivo interesse sia per il carattere artistico specializzato che essa si proponeva, sia per il prestigio che rivestivano il presidente d'onore Eugenio d'Ors storico d'arte e accademico di Spagna, che per i numerosi membri del comitato fondatore, fra cui si notavano i nomi di spiccate personalità artistiche d'avanguardia d'ogni paese e cioè: Delaunay, Derain, Gleizes, Kandinsky [...] Il magnifico programma enunciato, lo sforzo di pochi artisti (fra questi particolarmente quelli del gruppo "Astraction et création") non valsero a sostenere lo spirito dell'arte murale e il successo della mostra. Fra i 250 artisti espositori con 400 opere neanche un terzo di questi ha compreso il carattere precipuo che riveste la tecnica dell'arte murale e il sistema di mettere in valore le opere partecipanti ad una tale manifestazione. Le polemiche sorte da questa ultima iniziativa artistica della stagione di Parigi (fra queste quella provocata dal pittore Prampolini) hanno

⁷⁰⁴ *La risposta di Shoedelin*, «Stile Futurista», anno II, settembre 1935, n. 11-12.

⁷⁰⁵ "Où donc est-il c'est esprit de camaraderie et de corporativisme tant vanté dans sa réponse du dernier numero des Beaux Arts, par M. Schoedelin, Vicepresident de l'Art Mural? Si mon œuvre est encore accrochée au Salon d'Art Mural c'est contre ma volonté qui se heurte à des manifestations individuelles intra muros". E. Prampolini, «Stile Futurista», II, settembre 1935 n. 11-12, p. 16.

provocato un sensibile risentimento fra gli artisti espositori ed una scissione tale da promuovere nuove iniziative analoghe per la prossima stagione⁷⁰⁶.

Tra il 1934 e il 1935 Prampolini fu impegnato nell'affermazione del proprio ruolo in Italia in seno al movimento futurista e alle attività culturali che caratterizzavano la vita pubblica. Su «Stile futurista», ancora nel giugno del 1935, Prampolini faceva notare quanto fosse vivo il clima parigino, centro dell'avanguardia dove lui era pienamente inserito⁷⁰⁷.

Il commento negativo che venne riportato nel catalogo del Salon de l'Art Mural relativo al dipinto da lui presentato, assieme alla mancata risonanza che ebbe la sua partecipazione nell'ampia manifestazione, furono probabilmente motivi sufficienti per prenderne le distanze. Era naturale che Prampolini utilizzasse la piattaforma offerta dalla rivista «Stile Futurista», che sin dalla sua fondazione si contraddistinse quale sede eletta per “pubblicizzare” la plastica murale da applicare all'architettura futurista, ospitando gli articoli del pittore atti a testimoniare la decennale ricerca nel campo dell'arte polimaterica⁷⁰⁸. La

⁷⁰⁶ N.d.R., *L'arte murale a Parigi. Il primo “Salon” e gli artisti espositori*, «Stile Futurista», anno II, n. 11-12, settembre 1935, p. 15.

⁷⁰⁷ Nel numero del giugno del 1935 di «Stile futurista», quando ancora non era stata imbastita la polemica, Prampolini dedicava una lunga recensione alla mostra *Le prestige du dessin* alla Galerie des Beaux-Arts dove affermava la vivacità della scena parigina a dispetto della Quadriennale Romana, e elogiando il disegno come tecnica per ritrovare gli “elementi della realtà ispiratrice” e “l'evoluzione creatrice” dei maestri delle avanguardie, da Bonnard a Modigliani fino a Léger, Picasso e Herbin. Scriveva Prampolini: “Mentre il successo della Quadriennale d'Arte di Roma si afferma trionfalmente, è bene conoscere il clima reale di questo centro artistico mondiale che, contrariamente alle false voci e informazioni (sovente interessate e prezzolate), vorrebbero far credere che l'attività artistica di Parigi sia in declino o ripieghi verso posizioni già conquistate [...] Qui a Parigi assistiamo all'affermazione e al consolidarsi dello spirito di continuità storica, cioè di quei principi ideologici ed estetici che dal Romanticismo ad oggi hanno dato, e danno ragione ai movimenti rivoluzionari e novatori. I maestri di queste nuove tendenze artistiche sono tutt'ora all'ordine del giorno [...] Infatti questi nuovi orientamenti dell'arte plastica, non sono per ora né superati né oscurati da altri. È di questi giorni il formarsi di nuovi gruppo e Società artistiche come Les Arts et les Sports, Abstraction et Création”, «Stile Futurista», anno II, n. 10, giugno 1935, p. 8.

⁷⁰⁸ Il periodico «Stile Futurista: estetica della macchina. Rivista mensile d'arte-vita» venne fondata nel 1934 a Roma da Enrico Prampolini e Fillia, e pubblicata poi a Torino, con lo scopo di accogliere il dibattito culturale intorno al rapporto tra arte e architettura, con particolare interesse per l'architettura razionalista, per cessare la stampa già nel 1935. Nel luglio del 1934 si leggeva un articolo che sottolineava l'importanza di

lettera rivolta alla stampa parigina fu pubblicata, con ogni probabilità, per mettere a conoscenza il sistema dell'arte italiano rispetto alla sua posizione: nella "contesa sull'arte di Stato" che andava contemporaneamente svolgendosi in Italia⁷⁰⁹ Prampolini giocava la carta dell'unicità dell'arte murale futurista e del suo ruolo di caposcuola nell'orizzonte internazionale.

Nel febbraio del 1935 inaugurava la Quadriennale di Roma, mostra alla quale Prampolini partecipò con una personale; in questa occasione ricevette elogi sul piano dell'impegno ideologico⁷¹⁰ – ma, soprattutto, critiche. Alberto Spaini scriveva che le "tendenze astratte" di Prampolini appartenevano a un "mondo ermetico"; Ugo Nebbia riconosceva all'artista la "sensibilità" pittorica ma lo metteva in guardia dall'"ardore di rimettersi a ogni costo all'avanguardia"; Francesco Calliari ricordava lo scalpore suscitato dai futuristi "nel giro germanico di una mostra di aeropittura"; Ojetti considerava la pittura futurista "francamente decorativa": "Tra le nature morte oserei mettere, una volta tanto, i quadri di Prampolini [...] se ne riuscissi a capire non dico i soggetti, ma almeno i titoli", chiosava⁷¹¹.

La mostra romana era stata al centro di alcune polemiche sulla "mancata celebrazione" dell'arte murale: "La Quadriennale odierna – scriveva Bardi – non ha nemmeno una traccia

"trovare una nuova formula di intima collaborazione" tra gli architetti e gli artisti (E. Prampolini, L'architettura dell'Italia fascista, in Ivi, anno I, luglio 1934, n. 1, p. 8). Nel dicembre del 1934 veniva pubblicato Un Manifesto Polemico. La Plastica Murale Futurista, firmato da Marinetti, Ambrosi, Andreoni, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Oriani, Munari, Prampolini, Rosso, Tato. (Ivi, anno I, dicembre 1934, n. 5, p.3). Sulla stessa rivista Prampolini replicava alle critiche sorte in occasione dell'allestimento della mostra al Palazzo Ducale di Genova. Si veda Lista 2013, *op. cit.* p. 239.

⁷⁰⁹ "Nella contesa sull'arte di Stato il movimento [futurista] continuava a giocare la carta di profeta della modernità, ciò che serviva a ribadire la derivazione del fascismo dall'avanguardia futurista". Con questa chiave di lettura Monica Cioli ripercorre il rapporto tra arte murale futurista e il regime si rimanda a M. Cioli, *La Plastica Murale Futurista*, in M. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni fra futurismo e Novecento*, L. S. Olschki, Firenze 2011, pp. 193-198. L'autrice non fa riferimento al contesto europeo e nel caso specifico al caso del Salon de l'art mural.

⁷¹⁰ Scriveva Zanzi sulla "La moralità di questi artisti [i futuristi] è affermata dall'adesione volontaria e cordiale alla civiltà di Roma". E. Zanzi, Il Duce ha presenziato a Roma la vernice della Seconda Quadriennale d'Arte. Il tono estetico e morale della mostra, *Gazzetta del Popolo*, Torino, 5 febbraio 1935.

⁷¹¹ Per le citazioni cfr. Carlo Fabrizio Carli, *Prende il volo l'aeropittura. Le sale dei futuristi* in *La Grande Quadriennale*, *op. cit.*, pp. 127-135.

di pittura murale [...] La pittura deve finire di essere un' 'arte da salotto' ”⁷¹². Nonostante il testo in catalogo di Marinetti presentasse i “quadri e complessi plastici” futuristi come “nuove ricerche atte a preparare il sempre più vasto arricchimento spirituale e immaginoso della plastica murale”, di fatto non vennero presentati lavori murali nell’edizione della Quadriennale⁷¹³. Prampolini poteva dunque volersi inserire in questo discorso, mostrandosi come paladino degli autentici principi della pittura murale (quella futurista) all’estero.

A corredo della notizia della polemica intorno al Salon de l’art mural parigino pubblicata nel settembre del 1935 su «Stile Futurista» veniva riprodotta una tela di Marlow Moss. **(figura 64)** Si tratta di una scelta curiosa, che denota una possibile critica alla corrente neoplastica fortemente rappresentata in Abstraction-Création e contro la quale si allineavano le posizioni più avverse non solo della critica francese, ma anche di quella italiana rivolta agli astrattisti Mauro Reggiani, Osvaldo Licini, Luigi Veronesi, Lucio Fontana, Oreste Bogliardi, Atanasio Soldati, Gino Ghiringhelli, Fausto Melotti.

Non si possono supporre rivalità tra i pittori del gruppo del Milione e Prampolini, dato il coinvolgimento in manifestazioni comuni negli anni successivi⁷¹⁴. Tuttavia, è possibile ipotizzare che al seguito delle tensioni politiche che animarono Parigi nel giugno del 1935, con conseguenze dirette sull’allontanamento di Prampolini da Abstraction-Création, il pittore futurista decise di utilizzare il proprio organo di stampa per motivare le ragioni della rottura con gli ambienti parigini, scegliendo l’opera di Moss come immagine rappresentativa della “geometria” tanto invisa alla critica.

Se infatti esisteva un *trait d’union* tra astrattisti e futuristi che Prampolini avrebbe voluto rompere, questo si assestava nei termini di un *j’accuse* da parte della critica d’arte coeva agli esiti dell’astrattismo nella Quadriennale romana, che presentava le stesse argomentazioni delle firme francesi.

⁷¹² Citato in C.F. Carli, E. Pontiggia, *La grande Quadriennale. 1935 La nuova arte italiana*, Milano, Electa 2006, p. 16.

⁷¹³ F.T. Marinetti, *Prefazione al Catalogo della II Quadriennale*, sale futuriste, XXXIV-XXXVII.

⁷¹⁴ Si ricorda, ed esempio, l’esposizione di Prampolini nel 1936 con gli astratti della galleria del Milione alla Villa Olmo di Como. Cfr. G. Lista, *op. cit.*

V.5. Gli astratti italiani e Abstraction-Création nel Salon parigino

Pochi mesi prima dell'organizzazione del Salon de l'art mural, nell'ambito della Quadriennale romana avvenne l'esordio della pittura astratta, accolto nei termini critici che abbiamo riscontrato in Francia, con la significativa eccezione di Marchiori, il quale tuttavia presentava il grado rivoluzionario della pittura di Licini indicandone la componente "surreale"⁷¹⁵.

Virgilio Guzzi faceva coincidere astrattismo con decorativismo, osservando come entrambi fossero ormai "finiti"⁷¹⁶. Alberto Neppi parlava invece del "battagliero manipolo degli astrattisti, di derivazione in parte germanica"⁷¹⁷ e delle "sterili ideologie" dei pittori che seguivano Kandinsky⁷¹⁸. Anche Carlo Carrà scriveva la pittura astratta era in un "vicolo senza uscita"⁷¹⁹, mentre contemporaneamente, recensendo la mostra di sculture di Lucio Fontana alla galleria del Milione si chiedeva "ma dove si arriverà [...] a furia di purezza?"⁷²⁰. Emilio Zanzi tacciava la pittura astratta di essere "per lo meno anacronistica"⁷²¹, mentre Lamberto Vitali scriveva che Soldati, De Amicis, Reggiani, Bogliardi, Ghiringhelli e Licini

⁷¹⁵ Sull'argomento si rimanda alle note sulla Quadriennale in Mattia Patti, *Il percorso di Osvaldo Licini, (1894-1958). Materiali per un nuovo catalogo delle opere*, Tesi di Dottorato, Scuola Normale di Pisa, Relatore Prof. Massimo Ferretti, anno accademico 2007-2008, pp. 65-86. Marchiori sembrava inoltre dare un'accezione positiva alla presenza di elementi figurativi nell'opera di Ghiringhelli: "Non sfuggirà qualche ricordo naturalistico nelle *Composizioni* di Ghiringhelli ad esempio l'ombra di un rettangolo, che ridona ai vari piani un valore nello spazio, e suggerisce la negata idea della profondità". G. Marchiori *I pittori 'astrattisti' alla II Quadriennale*, «Corriere Padano», Ferrara, 20 marzo 1935.

⁷¹⁶ V. Guzzi, *Pittura alla II Quadriennale*, «Nuova Antologia», 1 marzo 1935.

⁷¹⁷ A. Neppi, *Le conquiste della giovane arte italiana nella II Quadriennale che si inaugura domani*, «Il Lavoro Fascista», 5 febbraio 1935.

⁷¹⁸ "[Ecco] il manipolo degli astrattisti, come Ghiringhelli, Manelli, Bogliardi, Reggiani, Soldati, che importano da noi, con alquanto ritardo, le sterili ideologie del Blaue Reiter, cui appartengono Kandinsky, Klee e Feninger, e coloro che cavalcano ad un tempo l'industriale e l'ippogrifo della scorribanda cosmica, cioè i futuristi marinettiani", Id., «Rassegna italiana», marzo 1935. Citato in Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia*, *op. cit.*, p. 29.

⁷¹⁹ "Dinanzi alle tele di costoro [astrattisti e futuristi] ci si persuade sempre più che questo è un vicolo senza uscita. Se non fosse per il pericolo di venire frainteso, direi che gli astrattisti con il mucchietto di terra vorrebbero fare la montagna". C. Carrà, «L'Ambrosiano», 6 febbraio 1935.

⁷²⁰ C. Carrà, *Fontana*, «L'Ambrosiano», 23 gennaio 1935.

⁷²¹ E. Zanzi, *Il Duce ha presenziato...*, *op. cit.*, «La Gazzetta del Popolo», 5 febbraio 1935.

non facevano che “chiudersi in una formula”⁷²². Ugo Nebbia parlava di “puro intellettualismo” e del “garbato decorativismo a base di toni e di rapporti di forme astratte”, salvando le ricerche “meno geometriche” di Alberto Magnelli⁷²³. E ancora, Settanni assimilava la pittura astratta alla decorazione murale e alle “utili” applicazioni nell’ambito dell’industria tessile, sottolineando che si trattava di una forma “per rinnegare il vero”:

La Quadriennale ci offre interessanti osservazioni, dove l'arte pura per eccellenza - la manifestazione astratta - si raccorda, pur se su un'altra scala, con quella popolare applicata nelle tesserie, negli impressi a colori, nelle decorazioni murali. Fra tante polemiche solite, che finiranno col lasciare il tempo che trovano, noi ritorniamo di preferenza ai pittori astrattisti, per cercare nelle loro tele i risultati più palesi: in certi accordi sensibilissimi, nei paesaggi, nelle gradazioni o graduazioni, nell'impasto del colore smagrito, in alcuni stabili e nuovi equilibri raggiunti attraverso questo ragionare nuovo dell'arte, crediamo con sicurezza di intravedere un vastissimo campo d'applicazione, sia nelle decorazioni murali che - utilissimo, ripetiamo - nella tessitura, nella tappezzeria, nell'impresa sia colore, nella pergamena miniata, nei ricami tre punti e c'punto invitiamo perciò gli artigiani ad interessarsi a queste forme di pittura astratta per la buona utilità che ne potranno trarre nel loro campo d'applicazione. L'arte astratta può anche venire considerata a cuore leggero da certi pittori come una nuova forma per rinnegare il vero: ma evidentemente tali ricerche

⁷²² “Gli astrattisti, questi puristi [...] si pongono problemi schiettamente pittorici, ma, chiudendosi in una formula, rinunziano ad abordarli tutti quanti [...]. La loro posizione, apparentemente d’avanguardia, è in sostanza schiettamente anacronistica, sia che puntino sui francesi come Soldati, De Amicis, Reggiani, Bogliardi, Ghiringhelli, o sui tedeschi come Licini”. L. Vitali, *La seconda Quadriennale*, «Domus», aprile 1935.

⁷²³ “L’eccezione, o meglio, l’astrazione, intesa nel senso più assoluto della parola, in base a una totale rinunzia ad ogni costrizione della realtà, trova fedeli [...] - convinti anzi fino al sacrificio della loro stessa originalità in consimili ricerche di puro intellettualismo - i pittori di quel gruppo milanese che fa capo a Giringhelli, Bogliardi, Reggiani, Soldati, De Amicis. Gruppo a cui certo nessuno vuole disconoscere la purezza dell’intenzione, oltre che di qualche risultato; anche se sovente è troppo facile confondere tutto ciò con quel garbato decorativismo a base di toni e di rapporti di forme astratte, il quale non dovrebbe, penso, esser il vero scopo d’un così curioso ritorno tra noi di teoremi artistici del genere. Per tale motivo mi sembra che Alberto Magnelli, assorto ora anche lui a ricerche di forme astratte, ma meno geometriche, coi suoi ritmi ed equilibri di toni e volumi arrivi a risultati, se non più originali, certo più convincenti dallo stesso lato pittorico”. U. Nebbia, *La seconda Quadriennale*, «Emporium», febbraio 1935, p.78.

sono il bisogno di un'epoca per eccellenza sperimentale e speculativa, ch  la pittura astratta tende soprattutto a stabilire, concretare i rapporti con la materia, attraverso acquisizioni decorative⁷²⁴.

Le critiche all'astrattismo pubblicate in occasione della Quadriennale del 1935 testimoniano che il concetto "astrattismo-pittura decorativa", da un decennio dibattuto nella stampa francese, era stato assimilato dalle firme italiane per descrivere l'opera dei pittori che praticavano la "geometria"⁷²⁵. Del resto, come   stato sottolineato nella fiorente letteratura sull'argomento, le vicende degli artisti astratti italiani non potevano prescindere dal rapporto con l'architettura e dall'ambiente culturale di inizio anni Trenta con l'attivit  del Gruppo dei

⁷²⁴ E. Settanni, *Pittura astratta e decorazione*, «Il lavoro fascista», 15 settembre 1935. Sulla funzione decorativa dell'arte si trovano affermazioni in Nino Bertocchi, *La seconda Quadriennale romana*, «Il frontespizio», Firenze, aprile 1935.

⁷²⁵ Sileno Salvagnini ha dedicato un paragrafo alla ricezione critica della sala degli astratti alla Quadriennale del 1935 sostenendo che "nelle mostre italiane, i critici dell'epoca concordavano nell'affermare che la suggestione delle sale dipendeva dalle energie spese per dare attraverso l'allestimento l'idea al visitatore di un complesso unitario di opere pur nella molteplicit  delle tendenze". Per Salvagnini "gli astrattisti assolvevano al primo dettame di Bontempelli, la capacit  d'essere anonimi e familiari ad un tempo, di muoversi senza provocare eccessivi shock visivi entro un orizzonte di gusto accettabile e non dirompente. Mentre lasciavano inevaso - con l'unica, significativa eccezione di Licini - il secondo concetto dello scrittore, quello di forgiar favole e creare personaggi, di produrre 'miti'". Salvagnini afferma inoltre che Persico in una delle rare volte in cui accenna all'astrattismo   per "valutarne la conseguenza e la congruenza con le tappezzerie della sede espositiva". S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia*, op. cit., pp. 29-30. La relazione tra arti plastiche e architettura, tuttavia, divent  un tema centrale nel progetto della relazione scritto da Persico per il concorso per il Salone della VI Triennale presentato nel dicembre del 1935, dove si leggeva questo passaggio, ampiamente citato dalla critica: "Lo scopo del progetto   di creare non una semplice decorazione del salone esistente, ma nei limiti spaziali di questo una nuova architettura secondo un ritmo indipendente e originale [...] nel progetto la scultura e le opere musive non sono pensate come "decorazioni", o comunque come parti aggiunte all'architettura, ma ne costituiscono quasi l'argomento per la loro stereometria e per l'intima aderenza stilistica". E. Persico, *VI Triennale*, Catalogo della mostra in G. Veronesi, *Tutte le opere*, op. cit., p. 108. Si nota una convergenza tra quando Persico fa riferimento alle arti plastiche concepite per essere "aggiunte" all'architettura e le discussioni che animarono la scena parigina tra 1932 e 1935 - con le inchieste de l'«Excelsior» e il Salon de l'art mural nei passaggi che riguardavano la decorazione "superposée   l'architecture".

7 e l'esordio ufficiale di Fausto Melotti per la Casa Elettrica alla Biennale di Monza; l'artista roveretano fu anche tramite tra Lucio Fontana e gli architetti razionalisti. Inoltre, in generale, l'attenzione della critica coinvolta nel dibattito architettonico dell'epoca – da Bardi a Persico fino all'attivissimo organizzatore culturale Sartoris – ebbe un ruolo di primo piano nell'introduzione dei pittori alla galleria del Milione⁷²⁶. La ricerca nei fondi di archivio francesi non ha fatto emergere scambi diretti fra Sartoris e la direzione del gruppo Abstraction-Création ma il nome dell'architetto ginevrino figurava nell'elenco stilato a Meudon da Van Doesburg e si può ipotizzare, date le relazioni accertate con Michel Seuphor anche nell'ambito della distribuzione di «Cercle et Carré» in Italia⁷²⁷, che i rapporti intrattenuti con gli ambienti astratti continuarono.

I pittori stessi avevano sviluppato le loro riflessioni, anche grazie alla circolazione delle idee e ai viaggi tra Parigi e Milano, sul tema dell'unità delle arti. Oreste Bogliardi nel 1929 pubblicava su «Belvedere» l'articolo intitolato *Pittura murale*, dove interpretava il concetto di “decorazione” come partecipazione attiva dell'artista allo spazio architettonico; nel testo *Architettura e pittura*, sullo stesso giornale, proponeva un'azione volta all'abbattimento delle tradizionali compartimentazioni tra scultura, pittura e architettura, evocando la lezione del

⁷²⁶ Tra la letteratura sull'argomento si rimanda ai testi di Luciano Caramel ricordati; si rimanda inoltre a E. Pontiggia, *Il Milione e l'astrattismo 1932-1938*, Milano, 1988; Marco Rinaldi, *La Casa Elettrica e il Kaleidoscopio. Temi e stile dell'allestimento in Italia dal razionalismo alla neoavanguardia*, Bagatto Libri, Roma, 2003, pp. 23-30. Su Bardi cfr. Paolo Rusconi, *Pietro Maria Bardi*, in *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics Italia 1918-1943*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 18 febbraio-25 giugno 2018), a cura di Germano Celant, Fondazione Prada, Milano, pp. 172-175, 600-601

⁷²⁷ Una lettera inedita di Alberto Sartoris indirizzata a Michel Seuphor documenta nel maggio del 1930 uno scambio di informazioni tra l'architetto ginevrino ed Edoardo Persico riguardanti anche «Cercle et Carré». Sartoris scrive a Seuphor comunicandogli di non essere riuscito a prendere accordi con la «Modernissima» – libreria romana già casa editrice di alcune opere dei futuristi – ed al tempo stesso afferma di essersi interessato con Persico, probabilmente alla distribuzione di «Cercle et Carré». Questo fatto ha un duplice interesse: da una parte, infatti, testimonia che nell'anno 1930 il critico italiano era informato rispetto ad alcune questioni che si dibattevano all'estero; dall'altra è indice dell'orientamento che stava prendendo il progetto editoriale di Seuphor, sempre più interessato all'architettura. Sull'argomento si rimanda a D. Amico, *Contributi sull'arte astratta negli anni tra le due guerre: la rivista «Cercle et Carré», 2015-2016*, op. cit., pp. 85-86.

Bauhaus⁷²⁸. La Triennale del 1933, come è stato sottolineato, fu il terreno della formazione di due correnti diverse di pensiero attorno alla decorazione architettonica: quella sironiana dei grandi cicli figurativi pittorici e quella dei razionalisti che credevano nel potere di “coinvolgimento dell’architettura” ma ricercavano al tempo stesso “un’affinità tra artista e architetto tale da non permettere alcuna rinuncia dell’artista alla propria individualità”⁷²⁹.

Non è quindi forse un caso se l’astrattismo italiano abbia trovato nell’anno 1935 le ragioni di una convergenza con il gruppo parigino di Abstraction-Création, dove si levavano voci battagliere rispetto allo *status quo* del realismo da una parte e del decorativismo in funzione architettonica dall’altro.

Anche sul fronte italiano alcuni artisti interpretavano l’arte astratta in termini “militanti”, nell’esclusiva accezione di militanza contro l’accademismo: Lucio Fontana scriveva al padre nel gennaio del 1935, in occasione della prima mostra astratta al Milione, che per lui l’astrattismo era “una dura battaglia” per combattere la tradizione figurativa ottocentesca⁷³⁰. Nella sezione scultura del Salon de l’Art Mural, Jacques Laprade segnalava la presenza in mostra di opere di Vantongerloo assieme a Max Bill, Oreste Bogliardi e Fausto Melotti, indicazione passata inosservata nella letteratura sull’argomento.

Data l’elasticità dei criteri espositivi del Salon, non è escluso che Bogliardi, di cui non è nota la produzione di sculture, presentasse in esposizione dipinti o disegni, tra quelli pubblicati nel numero di «Abstraction Création Non Figuratif». (**figura 65**) Anche Vantongerloo aveva

⁷²⁸ Oreste Bogliardi, *Pittura murale*, in «Belvedere. Bollettino della Galleria Bardi», Milano, n. 8, 1 novembre 1929; Oreste Bogliardi, *Architettura e pittura*, *Ivi*, n. 9, 15 novembre 1929

⁷²⁹ Si rimanda a Paolo Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*, Ilisso, Nuoro, 1995, pp. 35-87.

⁷³⁰ “Ieri ho chiuso la mostra – ho avuto una buonissima critica (...) come noterai dal bollettino che ti spedirò con questa mia – difficilmente potrai approvare quello che faccio ora – la mia scultura è astratta – tu protesterai come sempre – però credo che a quest’ora avrai imparato a conoscere la mia fede in arte – ho sempre combattuto una dura battaglia – non ho mai voluto raccogliere allora troppo facili – oggi forse incomincio a raccoglierne invece i frutti – le idee in Europa e specialmente in Italia si fanno abbadando al nostro modo di pensare”. Cit. in Paolo Campiglio, *Lucio Fontana e la scultura architettonica negli anni Trenta*, Ilisso, Nuoro, 1995, p. 33. Campiglio ha citato la lettera di Lucio Fontana al padre sottolineando il significato polemico attribuito allo scultore all’astrattismo della tomba Bestetti contro la tradizione figurativa veristica, *Ivi*, pp. 32-33.

presentato, infatti, diversi schizzi di progetto per aeroporti e ponti, possiamo immaginare disseminati in molteplici “sezioni” della mostra che, come è stato notato, coinvolgeva direttamente gli artisti partecipanti per la scelta del posizionamento delle opere.

Documentato che sul numero del bollettino associativo del 1935 di «Abstraction Création Non Figuratif» furono pubblicate riproduzioni delle opere in mostra al Salon, non è escluso che Melotti abbia esposto all’Art Mural parigino *Scultura n. 12*⁷³¹. (**figura 66**)

Si tratta delle uniche partecipazioni nell’ambito dell’astrattismo italiano attestate nell’esposizione e, per le ragioni illustrate precedentemente, è ipotizzabile vi fosse stata la mediazione di Abstraction-Création per l’inserimento degli artisti in mostra⁷³².

Ricerche nei fondi di archivio consultati in Francia non hanno prodotto nuovi documenti che riguardano le partecipazioni italiane, tranne la conferma di un rapporto tra i fratelli Ghiringhelli e Jean Hélon che riguardava gli anni americani dell’artista francese⁷³³.

⁷³¹ Melotti pubblicò l’opera *Scultura n. 12* in «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 4, 1935, p. 23. Nel catalogo generale non è citata la pubblicazione, *Fausto Melotti, Catalogo generale*, a cura di G. Celant, Electa, Milano, 1991, p. 21.

⁷³² Elena Pontiggia si riferisce a una “partecipazione alla collettiva di Abstraction-Création” a Parigi agli inizi del 1935”, prima della Quadriennale di Roma in febbraio e alla prima mostra collettiva di Arte Astratta Italiana nello studio di Casorati e Paulucci a Torino in marzo. E. Pontiggia, *8 novembre 1934 la prima mostra dell’astrattismo italiano*, Allemandi, Torino, 1994, p.9. Gli spazi della galleria di Abstraction-Création secondo la lettera di Vantongerloo agli associati (7 novembre 1934) erano a contratto fino all’aprile del 1935 ma, come abbiamo visto nel capitolo dedicato all’attività della galleria, non si conserva documentazione dell’attività svolta negli spazi di Avenue du Wagram. Non si può escludere che fossero state organizzate altre manifestazioni, oppure che lo spazio fosse servito come una sorta di magazzino per raccogliere le opere che sarebbero state esposte al Salon de l’art mural. Gli artisti italiani pagarono certamente, come gli altri, la loro quota associativa, quindi non è escluso che nei primi mesi del 1935 possano aver usufruito degli spazi di Abstraction-Création.

⁷³³ Nell’archivio di Jean Hélon è conservata solo una lettera indirizzata a M. Ghiringhelli e datata 24 agosto 1938. Nella lettera l’artista ricordava di un recente incontro tra i due a Parigi e ringraziava Ghiringhelli per l’interesse dimostrato verso i suoi dipinti. Manifestava inoltre il suo desiderio di visitare l’Italia per studiare i “maestri” e conoscere meglio il Paese, ipotizzando il suo soggiorno “quando nous reviendrons d’Amérique” e lasciando cadere una frase sibillina “Ce que vous m’avez dit à ce sujet est très encourageant”, come se Ghiringhelli gli avesse comunicato il suo ottimismo verso gli scenari contemporanei. Inoltre, lo aggiornava sull’esito dell’esposizione alla Galerie Pierre e della vendita di due dei tre dipinti che il gallerista desiderava ma lo rassicurava informandogli “j’ai réservé le plus grand qui est le plus important, et celui auquel vous teniez

La direzione di Abstraction-Création nel quarto numero della rivista presentava le partecipazioni italiane come esempio della centralità che aveva Parigi nella diffusione della tendenza astratta; l'Italia aveva avuto il Rinascimento, ma ora guardava alla capitale francese per legarsi al “mouvement actuel” dell’astrattismo:

On sait que le mouvement abstrait a eu son grand développement, y compris l'architecture, en Hollande, que les Allemands, après la guerre de 14, ont eu ce mouvement comme leitmotiv, leur Bauhaus, etc. En Angleterre on ignorait complètement cette conception. Quant à l'Amérique, il n'y avait que le grand architecte, Frank Lloyd Wright. Notre liste représente les manomètres. C'est la Suisse, pays toujours avide de nouveauté, qui est en tête avec le nombre 68. La Hollande, qui a vu partir ses artistes à l'étranger, est au nombre de 12. L'Allemagne n'en compte que 11. L'Italie 7. Ces chiffres ne sont que les constatations de nos registres, ce qui veut dire, que seuls les amis de l'art abstrait connus chez nous, entrent en ligne de compte. Nous sommes sûrs que le nombre des personnes qui s'intéressent à l'art abstrait est supérieur car elles ne sont pas toutes inscrites sur nos feuilles, car c'est chaque jour que de nouveaux visiteurs se font connaître et peu à peu ils s'inscrivent chez nous en vue de participer plus activement à l'art abstrait. [...] Les choses changent: L'Italie a connu la grandeur de la Renaissance, Montmartre la gloire des fauves, Paris est maintenant lié au mouvement actuel. Nous formons des vœux pour qu'il garde cette prerogative.⁷³⁴

Queste considerazioni venivano inserite nella cornice della presentazione dei dati statistici già commentati rispettivamente all'utilità che avrebbero potuto avere per l'ottenimento di un sostegno da parte del Ministero.

le plus”. Héliion aveva lasciato i dipinti in consegna alla Galerie Henriette, aperta dall'ex segretaria di Pierre Loeb, Henriette Lebusivitch, e ricordava a Ghiringhelli il prezzo concordato di almeno 1.000 lire per l'opera di grandi dimensioni, con la disponibilità di inviargli dall'America anche tele più piccole, annunciandogli che l'anno successivo Henriette avrebbe organizzato una mostra delle sue tele di piccole dimensioni. La lettera si chiudeva con la preghiera di inviare i bollettini del Milione e con i saluti indirizzati ai fratelli Livio e Peppino e al pittore Mauro Reggiani. Lettera di Jean Héliion a Ghirighelli, Fondo Héliion, IMEC.

⁷³⁴ «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 4, 1935, p. 2.

È importante sottolineare che l'unico nome dichiarato come interprete dello spirito dell'astrattismo fosse un architetto: Frank Lloyd Wright. Identificando il "movimento attuale" con l'architetto americano, al quale la critica guardava come pioniere dell'architettura moderna che segnava una strada formalmente alternativa alla scuola di Gropius, argomentata attraverso i suoi valori "democratici"⁷³⁵, sembrava si volesse stabilire un ponte tra le diverse tendenze non figurative che caratterizzavano Abstraction-Création e il carattere di ricerca di Wright all'insegna della sensibilità verso lo spazio "plastico". L'architetto americano fu particolarmente interessato al tema del rapporto tra pittura e architettura, inserendo spesso i dipinti da lui realizzati, caratterizzati da cerchi e linee geometriche, negli spazi⁷³⁶. Prima che la sua attenzione all'immaginario astratto fosse riconosciuta da Sigfried Giedion nel celebre testo *Space, time and architecture*⁷³⁷, la sua attività ebbe una fortuna precoce nei circoli avanguardistici neoplastici olandesi di inizio anni Venti grazie alla fortuna del saggio *The Japanese print: an interpretation* del 1912, dove Wright aveva sottolineato il debito dei suoi progetti verso i valori di superficie delle stampe giapponesi, di cui era anche collezionista e mercante: "Geometry is the grammar, so to speak, on the form. It is its architectural principle", scriveva⁷³⁸. La rivista olandese «Wendingen» dedicava a Wright un numero monografico nel 1925, con una copertina disegnata da Hendrik Theodorus Wijdeveld che aveva tutti i caratteri dell'astrazione costruttivista e neoplastica. **(figura 67)** Nel 1935 la realizzazione della *Fallingwater house*, aveva portato una nuova attenzione della stampa verso l'opera dell'architetto, il quale interveniva sulle pagine delle principali riviste di settore sostenendo il principio della "libertà" del progetto "basata sulla forma"⁷³⁹.

⁷³⁵ Cfr. Donald Leslie Johnson, *Frank Lloyd Wright Versus America: The 1930s*, The MIT Press, Cambridge University, Massachusetts, 1994; R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

⁷³⁶ Cfr. David A. Hanks, *The decorative designs of Frank Lloyd Wright*, Dover Publications, Londra, 1999

⁷³⁷ Sigfried Giedion, *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*, The Harvard University Press, Cambridge; Oxford University Press, Londra, 1941.

⁷³⁸ Citato in Robert Mc Carter, *Frank Lloyd Wright*, Bollati Boringheri, Torino, 2008, p. 96.

⁷³⁹ Frank Lloyd Wright, *Freedom based on form*, in «New Masses», n. 15, 18 giugno 1935; Frank Lloyd Wright, *Form and Function*, in «Saturday Review of Literature», n. 13, 14 dicembre 1935 in *Frank Lloyd Wright collected writings*, vol. III, New York, 1993; tra gli articoli del periodo si segnala Philip Morton Shand, *Scenario for a human drama, VI: La machine-à-habiter to the house of character*, in «Architectural Review»,

La presenza degli artisti italiani nel quarto numero del bollettino si può idealmente inserire in questa complessa regia di promozione dell'astrattismo declinato attraverso il rapporto con la "costruzione" dell'opera, tra geometria e organicità della forma. La pulizia formale e l'essenzialità della struttura, alludendo a quel concetto di astrazione strutturale-geometrica di origine costruttivista-neoplastica che era stato riformulato nelle contemporanee esperienze pittoriche del gruppo astratto del Milione erano utili a rinnovare il *parterre* dell'associazione. A seguito della defezione di molti dei suoi iscritti, chi per seguire le orme di Arp verso un avvicinamento al surrealismo, chi per mancanza di interesse per l'attività svolta dall'associazione, chi per ragioni di posizionamento politico, la rappresentazione nel numero della rivista dei dipinti di Mario Radice, Mario Reggiani, Manlio Rho, Atanasio Soldati e Luigi Veronesi testimoniavano la vivacità della ricerca astratto-concreta in altri paesi. La presenza invece di artisti che disponevano più fantasiosamente dell'inventività di colori e volumi – Lucio Fontana, per quanto riguarda la produzione scultorea, e Osvaldo Licini per la ricerca pittorica – dimostravano a loro volta la validità della tendenza sviluppata all'interno di Abstraction-Création orientata verso una ricerca formale dove trovava spazio dinamismo, organicità e immaginazione. **(figura 68)** Gli artisti in mostra alla Quadriennale rappresentavano, quindi, entrambe le tendenze presenti nel largo raggruppamento astratto. Tenendo fede a quanto pubblicato su «Stile Futurista», nella manifestazione del Salon de l'art Mural esposero più di 250 artisti; non è quindi escluso che avessero partecipato alla mostra altri astratti italiani che avevano rapporti con Parigi e con il collezionismo francese, ad esempio Licini⁷⁴⁰. Inoltre, il fatto che gli italiani abbiano partecipato alla pubblicazione sul bollettino dell'associazione Abstraction-Création nel numero pubblicato nel 1935 e non nel successivo, testimonia il carattere eccezionale dell'anno preso in considerazione e la convergenza che la direzione del gruppo astratto operò verso una ricognizione, nel contesto europeo, tra gli artisti che potevano offrire una visione del rapporto tra arte e architettura attraverso l'astrattismo. Le scelte redazionali segnavano inoltre una discontinuità nella rete

n. 77, febbraio 1935, pp. 61-64 cit. in Donald Langmead, *Frank Lloyd Wright: A Bio-bibliography*, in «Art And Architecture», n. 6, Praeger, Westport, Connecticut/ Londra, 2003, p. 83

⁷⁴⁰ Mattia Patti, *Il percorso di Osvaldo Licini, (1894-1958). Materiali per un nuovo catalogo delle opere*, Tesi di Dottorato, Scuola Normale di Pisa, Relatore Prof. Massimo Ferretti, anno accademico 2007-2008, pp. 164-168.

di rapporti internazionali che fino a quel momento aveva visto Prampolini in vetta alle relazioni europee.

V.6. “Il futurismo è l’arte del fascismo, il futurismo è un’arte astratta”: le critiche a Enrico Prampolini suilla rivista «Commune»

In chiusura dell’inchiesta di «Commune» *Ou va la peinture?* veniva pubblicato *Discours aux peintres*, un testo dove René Crével criticava apertamente il futurismo e Prampolini come rappresentante dell’arte del regime fascista:

Une bourgeoisie qui se sent décliner, fondre et tomber en morceaux, toujours se met en quête de fontaines pétrifiantes. [...] Marinetti et sa clique se garderaient bien d’oublier que, depuis les accords du Latran, l’on a repris du poil de la bete au Vatican. La tiare marche, si l’on peut dire, la main dans la main de la chemise noir. [...] Fillia, spécialiste de l’art sacré, intitule un des chefs d’ouvre *Religion impériale*. [...] Une œuvre d’Enrico Prampolini d’intitule : *Croire, obéir et combattre*. Elle est destinée à une maison de jeunes fascistes, ainsi que cette autre : *Livre et carabine*. Le roi d’Italie [...] raffole d’aéropeinture, essentielle, mystique, ascensionnelle, symbolique, comme dit le chef des futuristes. Il achète volontiers de ces toiles ornées de villes géométrisées et stylisées au point de paraitre de cylindriques prières métalliques, sous des avions sanctifiés comme des croix, dans une atmosphère tout à fait abstraite jusqu’à paraitre sacrée⁷⁴¹.

Si trattava dell’estratto di un discorso tenuto alla Maison de la Culture il 9 maggio 1935, l’ultimo di Crével prima del suicidio nella notte del 17 giugno dello stesso anno, vicenda che scosse l’opinione pubblica dell’epoca⁷⁴². La conferenza si tenne pochi giorni dopo la chiusura

⁷⁴¹ René Crével, *Discours aux peintres*, «Commune», giugno 1935, *op. cit.*, pp. 1137.

⁷⁴² La militanza all’interno dell’AEAR e la tragica morte - Crével si suicidò nella notte del 17 giugno 1935, pochi giorni prima dell’organizzazione del *Congres pour la défense de la culture*, occasione in cui tentò

della mostra *Les Futuristes italiens* organizzata da Marinetti alla Galerie Berheim Jeune dove Prampolini espose pannelli grafici e modelli plastici intitolati *Credere Obbedire Combattere* e *Libro e moschetto fascista perfetto*, realizzati per la decorazione di una “casa di giovani fascisti”, assieme a tele dai titoli fortemente ideologici come *Sintesi cosmica dell’idea fascista*. La mostra nasceva nell’ambito dell’attività di propaganda marinettiana, in un momento diplomatico favorevole ai rapporti tra Italia e Francia. All’inizio del 1935, infatti, nel clima di avvicinamento sancito dagli accordi fra Mussolini e Laval, il ministero degli Esteri considerò la possibilità di concludere un accordo culturale con la Francia per la fondazione, anche a Parigi, di un Istituto di Cultura Italiana, per ampliare il raggio di influenza del sistema di organizzazioni estere che caratterizzava la politica del regime⁷⁴³. Nell’ambito delle attenzioni che l’Italia dedicò alla Francia⁷⁴⁴ venne organizzata l’*Exposition d’art italien* al Musée du Jeu de Paume (maggio-giugno 1935), organizzata da Antonio

invano di invitare Breton - ne fecero il simbolo di una possibile riconciliazione tra l’avanguardia surrealista e il partito comunista. Sull’argomento si vedano le note di Pascal Ory in *La Belle Illusion*, op. cit., pp. 186-188.

⁷⁴³ Il progetto fu successivamente abbandonato sia in considerazione della crisi nei rapporti con la Repubblica dopo la vittoria del Fronte popolare, sia perché la creazione di un ente ufficiale nella capitale francese avrebbe comportato un impegno finanziario e organizzativo difficilmente sostenibile. Sull’argomento Cfr. Francesca Cavarocchi, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all’estero*, Roma, Carocci, 2010, pp. 167-176.

⁷⁴⁴ Enrico Prampolini, Carlo Carrà, Mario Tozzi furono fra i principali mediatori all’interno delle reti diplomatiche culturali promosse dal fascismo; gli artisti si impegnarono in una serie di iniziative promozionali nonché nella realizzazione di vari eventi espositivi, come l’importante mostra d’arte italiana organizzata nel 1933 alla Galerie Charpentier col patrocinio dell’ambasciatore italiano e del ministro De Monzie. Sulla mostra e in generale sul ruolo dei pittori italiani a Parigi si rimanda a L. Piccioni, *Les Italiens de Paris ou comment des défenseurs de l’«italianité» devinrent des ambassadeurs du «réalisme magique méditerranéen»*, in C. Fraixe, L. Piccioni e C. Poupault (a cura di), *Vers une Europe latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l’Italie fasciste*, Bruxelles, Peter Lang, 2014, pp. 189-192. Sulle relazioni italo-francesi fra le due guerre si rimanda ai seguenti studi: J.-B. Duroselle e E. Serra (a cura di), *Italia e Francia dal 1919 al 1939*, Milano, Ispi, 1981 e W. Shorrock, *From Ally to Enemy. The Enigma of Fascist Italy in French Diplomacy. 1920–1940*, Kent (Ohio), Kent State University Press, 1988; P. Guillen, *Franco-Italian Relations in Flux, 1918-1940*, in R. Boyce (a cura di), *French Foreign and Defence Policy, 1918–1940. The Decline and Fall of a Great Power*, London-New York, Routledge, 1998, pp. 149-163; J.-M. Palayret, *L’alliance impossible. Diplomatie et outil militaire dans les relations franco-italiennes*, Vincennes, Service historique de la marine, 2004.

Maraini per illustrare la “ritrovata coscienza nazionale” del fascismo. In questa occasione si presentavano solo due futuristi, Boccioni e Prampolini, e nel catalogo il critico alludeva al loro cosmopolitismo come a una “deviazione” condizionata dalla continua ricerca di novità⁷⁴⁵.

La critica di sinistra, alla quale era legato il gruppo Abstraction-Création, non poteva ignorare, vista la risonanza delle iniziative, l’evidente ispirazione a soggetti della vita fascista nell’opera di Prampolini⁷⁴⁶. La redazione di «Commune» recensì la mostra affermando che gli unici pittori italiani di interesse presentati erano quelli che si erano nutriti del clima culturale francese – Modigliani, De Chirico, Carena, de Pisis, Casorati e Tozzi: “Prampolini est bien démodé”, concludeva l’articolo, chiosando un ironico ringraziamento agli organizzatori per non aver sommerso l’esposizione di effigi di Mussolini, seppur non assenti⁷⁴⁷. Un altro articolo, pubblicato nel giugno del 1935, aggiungeva elementi atti a inquadrare quale fosse la posizione dell’AEAR rispetto all’arte italiana: *Le fascisme italien et l’art* era firmato da Mario Marcelletti, uno “fuorusciti” che proprio dall’avamposto parigino avevano iniziato a diffondere analisi e documenti volti a illustrare l’accelerazione autoritaria e i caratteri più esecrabili della dittatura italiana⁷⁴⁸.

L’articolo affrontava la critica al futurismo su due livelli, estetico e ideologico. Marcelletti affermava che il futurismo – anche nelle sue applicazioni negli edifici – fosse “arte di propaganda” a beneficio di un regime borghese e capitalistico. La critica sul piano estetico si assestava nei termini del binomio futurismo-idealismo che caratterizzò anche le critiche mosse dagli intellettuali comunisti legati all’AEAR al formalismo e al gruppo Abstraction-Création:

⁷⁴⁵ G. Lista, *op. cit.* p. 242.

⁷⁴⁶ Cfr. G. Lista, *Prampolini futurista europeo*, pp. 242-243.

⁷⁴⁷ “L’exécration panneau où on le voit à cheval pendant la marche sur Rome suffit à nous dégouter de l’art officiel fasciste”. *Les amateurs, Exposition d’art italien (XIX et XX siècles)*, «Commune», giugno 1935, p. 1196.

⁷⁴⁸ Per un inquadramento sulle figure degli intellettuali esuli si rimanda a A. Bechelloni, *Esilio e antifascismo*, «Parolechiave», n° 1, 2009, pp. 141-157 e S. Tombaccini, *Storia dei fuorusciti italiani in Francia*, Milano, Mursia, 1988.

Le futurisme est, dans son intention même, un art idéaliste. Il est une forme esthétique qui prend comme point de départ l'apparence extérieure de la machine, pour soumettre la réalité à une idée préconçue. Cette même critique, Marx l'avait déjà faite pour le Faust de Goethe. Les matérialistes, eux, adaptent leur esprit à la compréhension de l'influence de la machine dans la vie, c'est à dire dans la vie sociale. Sans quoi, le futurisme, ou n'importe quelle esthétique, peuvent tourner à n'être qu'un peu langage à exprimer n'importe quelle absurdité, les idées réactionnaires y comprises.[...] Marinetti et ses enfants spirituels [...] chantent les "italianité de l'Italie". Il ne faut donc pas s'étonner que Mussolini ait élevé le futurisme au rang d'art officiel. C'est de la propagande [...] Sans doute il y a des peintres de talent [...] Leur rôle sera déduit à la découverte de quelques améliorations techniques et plastiques de plus en plus limitées, sinon à lustrer la botte du capitalisme financier [...] Dans les bâtiments, l'adoption du futurisme comme style officiel ne manque ni de puissance ni de subtilité dans la démagogie.⁷⁴⁹

Nel 1934 la mostra itinerante dei futuristi a Berlino e Amburgo aveva procurato delle critiche da parte dell'ala più reazionaria italiana – si ricordano gli articoli di Roberto Farinacci e Telesio Interlandi – a cui Prampolini aveva dato risposta nell'articolo *Il futurismo, Hitler e le nuove tendenze*⁷⁵⁰; nonostante l'impegno modernista del pittore, le opere esposte alla Galleria Bernheim Jeune avevano rivelato il "totale impegno ideologico di Prampolini e del movimento futurista in favore del fascismo"⁷⁵¹, come ha sottolineato Giovanni Lista, compromettendone l'immagine anche all'interno di Abstraction-Création.

⁷⁴⁹ Marcelletti sulla rivista dell'AEAR si occupò solo in questo articolo di problemi di estetica. M. Marcelletti, *Le fascisme italien et l'art*, «Commune», maggio 1935, pp. 998-1003

⁷⁵⁰ Stile Futurista, settembre 1934, p. 7. L'isolamento del futurismo dalle politiche culturali del regime fu parziale. Prampolini fu comunque l'artista che ricevette il numero maggiore di commissioni di decorazioni pubbliche tra il 1936 e il 1940 con gli allestimenti della VI Triennale (1936), la Mostra autarchica del minerale a Roma allestita al Circo Massimo (1939); il padiglione italiano all'Esposizione internazionale di San Francisco (1939); la Sala del Futurismo all'Esposizione universale di New York (1939), la VII Triennale (1940). Per un excursus sui futuristi e l'arte murale Matteo Fochessati, *La plastica murale. teorie e esperienze*, in *Muri ai pittori, op. cit.*, pp. 71-82.

⁷⁵¹ G. Lista, *op. cit.*, p. 244. L'isolamento del futurismo messo in pratica dall'AEAR trovava i suoi echi anche nell'aperta contestazione di Walter Benjamin al manifesto Estetica futurista della guerra di Marinetti.

Il giudizio negativo che fu dato all'opera dell'artista modenese nel catalogo del Salon de l'Art Mural del 1935 ("un dipinto da cavalletto") può essere letta, alla luce di questi fatti, nella sua faziosità. Prampolini aveva riversato delle aspettative sui rapporti internazionali che avrebbero potuto consolidarsi in occasione della manifestazione parigina: risale infatti al 1935 il "Promemoria per la Fondazione di una Università d'Arte Murale" che introduceva il progetto del "centro studi" che l'artista aveva intenzione di fondare, con lo scopo precipuo dell'"insegnamento artistico in funzione architettonica"⁷⁵². Il progetto indicava, per la parte direttiva, la possibilità di un'adesione di Marinetti, Paul Valery e Eugeene d'Ors: l'Università per l'arte murale avrebbe dovuto avere un "carattere internazionale", anche se l'elenco dei docenti invitati includeva esclusivamente artisti italiani⁷⁵³.

Nell'estate del 1936, la vittoria elettorale del Front populaire segnò una presa di posizione più esplicita delle tensioni e dei posizionamenti che, alla luce delle questioni emerse attorno al Salon de l'art mural, erano già in corso l'anno precedente. Réginal Schoedelin affermò nella sede della Maison de la culture che l'arte murale era parte militante del fronte della "difesa della cultura". Il pittore, inoltre, descriveva il fascismo come il climax del capitalismo

Cfr. Giovanni Lista, *Walter Benjamin et le déclin de l'aura*, in «Ligeia, dossier sur l'art», luglio-dicembre 2010, Parigi.

⁷⁵² "La parola è oggi dell'architettura. Per gli artisti questa madre delle arti, fondatrice di comunioni spirituali, ha il compito di riportare nella palestra delle arti plastiche una nuova passione per lo spazio costruito, per l'ordine, la misura, la proporzione, al fine di esaltare un'animistica dell'attivismo contemporaneo. La nostra civiltà ci ha insegnato il valore dello splendore geometrico; la vita aerea, le nuove prospettive verticali. L'architettura, interprete delle contingenze umane, sta innalzando nello spazio il suo potente, canto costruttivo, con tutte le esigenze tecniche e funzionali, quindi estetiche.". MACRO, CRDAV, FEP, fascicolo 036, V, 8, C/1, Promemoria per la Fondazione di una Università d'Arte Murale, pp. 1, 2. Cit. in Eva Ori, *Enrico Prampolini tra arte e architettura*, p. 125.

⁷⁵³ Ori sostiene che il progetto dell'Università fosse nato per cercare di "fare chiarezza sull'idea prampoliniana dell'arte murale". *Ivi*, p. 125. Tuttavia, è più probabile supporre che l'attività dell'artista, anche in questo caso, fosse stata orientata alla ricerca di nuove commissioni. Inoltre, se all'inizio del 1935 poteva esserci l'intenzione di dare un carattere internazionale alla scuola, è evidente che il mutato contesto politico rese impossibile questa impresa.

e l'Italia come luogo della speculazione commerciale dell'arte, mentre dichiarava che l'arte murale fosse la sola arte espressione di una società libera⁷⁵⁴.

Nello stesso anno, al convegno Volta, Le Corbusier – il quale animava contemporaneamente con Léger i dibattiti alla Maison de la Culture⁷⁵⁵ – affermava che la pittura murale fosse una “preoccupazione della sinistra”⁷⁵⁶. Si trattava di una sinistra che sul piano dell'estetica si manteneva sulle posizioni conflittuali di promozione delle tendenze realiste e di apertura alle avanguardie⁷⁵⁷, ma per il gruppo Abstraction-Création l'impegno sul fronte dell'arte murale nell'anno 1936 non fu più centrale.

V.7. Il difficile dialogo con le istituzioni e la decentralizzazione dell'attività di Abstraction-Création nel 1936

Il Salon de l'Art Mural diede slancio alle politiche del Fronte popolare e del gabinetto del ministro Jean Zay che decise di organizzare direttamente la manifestazione dell'anno seguente nella sede della Maison de la Culture⁷⁵⁸. Nella seconda edizione della mostra *L'Art*

⁷⁵⁴ “Devant le plus grand danger peut-être qu'ait jamais couru la liberté de penser, des hommes se sont groupés pour assurer la défense la culture [...] L'art mural est le seul art social”, R. Shoedlin, *Responsabilité de l'artiste*, «Europe», 15 ottobre 1936, n. 166, p. 277. La conferenza fu pronunciata all'inaugurazione della seconda edizione del Salon de l'art mural il 10 giugno 1936.

⁷⁵⁵ Cfr. Pascal Ory, *La Belle Illusion*, op. cit., al paragrafo *Architecture*, pp. 245-280.

⁷⁵⁶ Sulla posizione di Le Corbusier si rimanda al saggio di Romy Golan, *Equivoci: Le Corbusier al Convegno Volta* in Marida Talamona (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, Mondadori Electa, Milano, 2012, pp. 286-295.

⁷⁵⁷ Sull'anno 1936 si rimanda alla bibliografia nella nota relativa alla *querelle du réalisme*.

⁷⁵⁸ I successivi Salon furono direttamente organizzati dal Fronte Popolare: la seconda edizione del salone si tiene infatti nell'ottobre 1936 (un mese dopo le elezioni nazionali) alla Maison de la Culture. Nelle sue proposte concrete di lotta contro la disoccupazione degli intellettuali, la CTI (Confédération des travailleurs intellectuels) non mancava di far figurare un'ambiziosa politica di lavori artistici nei comuni, nelle scuole e in tutti gli edifici pubblici: “Les murs sont là [...] tous les murs [...] partout où la foule passe, s'instruit, s'exalte ou se distrait”, scriveva Schoedlin. La citazione è in P. Ory, *op. cit.* p. 243. Sull'attività di Jean Zay si rimanda ai saggi di Pascal Rosseau, *Le monumental au service de la collectivité*, in Saint-Maur, op. cit, pp. 57. Sull'attività di Saint-Maur per la promozione della legge dell'1% si rimanda a René Dauthy, *Saint Maur et*

Mural che si tenne dal 10 al 30 giugno 1936 esposero Freundlich, Kosnick-Kloss, Beothy, Gleizes, Vantongerloo, Robert e Sonia Delaunay⁷⁵⁹. L'esposizione si presentava con un carattere molto più ristretto e con l'indicazione della presentazione di "maquettes à destination murale ou monumentale"⁷⁶⁰. La presenza dell'astrattismo nella prima edizione del Salon veniva descritta, l'anno successivo, in termini negativi: nel testo *Au pied du mur* pubblicato nel maggio del 1936 su «Europe», Louis Chéronnet ricordava che nella manifestazione del 1935 "trop d'artistes s'étaient contentés d'agrandir des oeuvres de chevalet ou de socle qui n'étaient pas faites pour le mur". Inoltre, affermava che ci fosse stata troppa confusione tra arte figurativa e astratta, quest'ultima da considerare tutt'al più come "jeu décoratif et semblant ainsi être celui qui convenait mieux au mur"⁷⁶¹.

Il Salon del 1935, non ancora legato esplicitamente all'organizzazione politica, poteva dare ampio spazio all'astrattismo come "testimonianza dell'evoluzione dell'arte" assieme alle altre tendenze estetiche godendo di libertà d'azione. La nuova organizzazione che faceva capo direttamente all'AEAR – di cui veniva pubblicato l'organigramma sulla rivista «Comoedia» – non presentava nessuno degli artisti astratti al suo interno⁷⁶². **(figura 69)**

Fu probabilmente per rispondere a questa marginalizzazione delle tendenze geometriche che nel 1936 Freundlich fondò a Parigi un'accademia d'arte privata chiamata "Le Mur", dove

L'Art Mural, 1935-1949. L'historique et l'1%, Ed. Association Les Amis du peintre et sculpteur Saint-Maur, 1999, Louveciennes. Sull'esempio della Triennale di Milano del 1933 come precedente diretto della manifestazione francese si rimanda all'articolo citato in catalogo di Philippe Diolé, *On demande des murs* pubblicato sulla rivista «Beaux-Arts», 14 dicembre 1934, p. 19.

⁷⁵⁹ Altre partecipazioni furono quelle di Lurcat, Lipchitz, Zadkine, Lothe, Léger, Schoedlin, Saint-Maur, Pignon, Dufy. Cartolina dell'invito, II Manifestation L'Art Mural, 10-30 giugno 1936, Maison de la culture, Archivio Freundlich, IMEC, FRD.9.

⁷⁶⁰ "Il est prévu que cette manifestation sera fort restreinte – d'abord numériquement (le jury étant supprimé, le Bureau de l'Art mural procède par invitations directes) ensuite professionnellement (l'exposition comportera uniquement des maquettes à destination murale ou monumentale. Les droits d'accrochage seront de (20+5), soit de 25 Francs". Lettera di R. Schoedlin a Otto Freundlich e Kosnick-Kloss, s.d., pubblicata in *Saint-Maur et l'Art Mural, op. cit.*, p. 68.

⁷⁶¹ L. Chéronnet, *Au pied du mur*, «Europe», 15 maggio 1936, n. 161, p. 123.

⁷⁶² Il "Bureau Peintres – Sculpteur" era diretto da Léger, Lurcat, Lothe, Gromaire, Goerg, Masarell, Ozenfant. Il "Bureau Expositions" da Adam, Effel, Dubosc, Cabrol, Lipchitz, Laurens, S.S. Martel, Lasserre. Il "Bureau L'Art Mural" era costituito da Saint-Maur, Schoedlin, Cassou e Carlu. «Comoedia», 14 luglio 1936.

tuttavia non si realizzava pittura murale: il “muro” era la superficie della tela e l’insegnamento verteva sulla potenzialità della relazione tra opera e pubblico attivata attraverso “l’azione pittorica”⁷⁶³.

Il gruppo Abstraction-Création continuò a tener vivo l’attivismo politico partecipando alle manifestazioni culturali più impegnate nel solco della denuncia antinazista. Grazie all’iniziativa di Vantongerloo, infatti, le opere di Herbin e Séligmann furono esposte alla mostra *De Olympiade Onder Dictatuur* nel 1936, organizzata ad Amsterdam per protestare contro le Olimpiadi di Berlino⁷⁶⁴. Vantongerloo operava anche su un altro fronte, sempre sulla linea di una de-centralizzazione dell’attività dell’associazione dalla capitale francese. Un’esposizione di 35 membri di Abstraction-Création doveva infatti avere luogo a Varsavia e a Lodz nel febbraio e nel marzo 1936 con il coinvolgimento dell’Istituto di Propaganda Artistica Polacca⁷⁶⁵. Il quinto numero della rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif»

⁷⁶³ Freundlich teneva le lezioni nel suo studio al 36 di rue Denfert-Rochereau. Il manifesto dell’Academie de peinture-Le mur, scritto in occasione dell’apertura ma pubblicato solo nel 1938 nella rivista belga “Antologie” affermava: ““Le mur’ [...] La relation essentielle entre le contemplateur d’un tableau et le tableau en question est [...] l’action. [...] C’est l’action des couleurs et des lignes d’un tableau, des masses d’une sculpture que le contemplateur distingue au moyen de son œil et de sa force de jugement. C’est donc l’artiste qui réalise dans un tableau une somme d’actions picturales dont le contemplateur cherche la synthèse. Et dès qu’il a trouvé cette synthèse, il ressent le tableau comme une chose vivante. [...] Il n’y a pas d’art passif, il n’y a que l’art actif”. Otto Freundlich, “Extrait d’un texte par en 1936 dans une petite brochure intitulée Le mur”, Dattiloscritto, Fondo Freundlich, IMEC, T.F.8.

⁷⁶⁴ Vantongerloo scriveva a Willy Boers il 4 luglio 1936 spedendo il bollettino di adesione alla mostra e, chiedendo se l’organizzazione avesse un trasportatore ufficiale, comunicava gli indirizzi di Herbin, Seligmann e St. Maur per il ritiro collettivo. Concludeva la lettera scrivendo: “Ainsi que je te l’ai diti ci à Paris, nous sommes disposés à créer un comité, formant une section de D.O.O.D [*De Olympiade Onder Dictatuur*]. Diverses personnes sont intéressées par D.O.O.D et prêtes à former en France une section de votre association”. Cfr. Jean-Marie Brohm, *1936 Jeux Olympiques à Berlin*, éd. Complexe, Bruxelles, 1992, p. 98.

⁷⁶⁵ È attestata una corrispondenza tra l’Istituto di Propaganda della Polonia e Vantongerloo tra il 15 ottobre 1934 e il 25 febbraio 1936 conservata nell’archivio di Stato di Varsavia (Cf. IS PAN, inv. nr. 70) di cui informa Michal Wenderski in *Cultural Mobility in the Interwar Avant-Garde Art Network. Poland, Belgium and the Netherlands*, Routledge ed. New York e Londra, 2019, pp. 65-66.

avrebbe dovuto essere utilizzato come catalogo della mostra in Polonia, che non fu realizzata per motivi economici⁷⁶⁶.

I rapporti con la comunità polacca erano stati avviati da Seuphor: una delle ultime iniziative curate dal critico belga a Parigi prima del trasferimento in Svizzera nel 1932, fu la mostra di pittura costruttivista *Collection Internationale d'Art Nouveau* a Lodz, organizzata con la collaborazione del poeta Brzekowski. In questa occasione, Seuphor donò parte della sua collezione al museo polacco, dove erano già conservate diverse opere del gruppo astratto⁷⁶⁷. Alla fine del 1936 Vantongerloo scrisse un testo intitolato *La vie et la mort d'Abstraction Création*: in questa sede rivendicava di aver “salvato” il gruppo, rendendolo “plus vivant que jamais”; infine, si definiva, oscuramente, “la vittima di Herbin”⁷⁶⁸. Nel febbraio 1937 l'artista olandese comunicava ufficialmente le sue dimissioni, motivate a Jean Gorin dalla difficile situazione economica senza nascondere l'amarezza di operare in un gruppo “garnie d'arrivistes”⁷⁶⁹. Ai possibili conflitti generati dal dispotismo di Herbin si aggiungeva l'effettiva difficoltà di operare in un contesto nel quale le relazioni internazionali si facevano sempre più di difficile tenuta: “L'Association regrette une fois de plus qu'un nombre assez

⁷⁶⁶ Sul quinto numero della rivista pubblicavano Albers, Beothy, Bill, Corazzo, Dreier, Fischli, Gleizes, Gorin, Hanser, Garcin, Hone, Herbin, Jellett, Kranter, Kobro, Leroy, Martyn, Moss, Moholy-Nagy, Power, Okamoto, Roubillotte, Schlaepfer, Seligmann, Tandy, Soldati, Streminski, V. d. Leck, Vantongerloo.

⁷⁶⁷ Sull'argomento R. Stanislawski, *La Collezione Internazionale di Arte Moderna del gruppo “a.r” di Lodz* in L. Caramel (a cura di), *L'Europa dei razionalisti*, Electa, Milano, 1989, pp.210-211; AaVv, *Presences polonaises, L'art vivant autour du Musée de Lodz*, Centre Georges Pompidou, Parigi, 1983.

⁷⁶⁸ Georges Vantongerloo, *La vie et la mort d'Abstraction Création*, S. 4; Vantongerloo-Archiv, Zumikon. Cit. in Angela Thomas, *op. cit.*, p. 241.

⁷⁶⁹ In una lettera indirizzata a Jean Gorin datata 27 gennaio 1937 l'artista scriveva: “Depuis 6 ans je suis vice-président et depuis 3 ans j'ai pris les intérêts de notre association en main. Il est donc juste qu'à partir du 15 février, un autre membre occupe ma place [...] Comme ma situation financière ne me permet pas de payer ni cotisation ni participation et que je ne puis accepter d'être invité par Abs-Créa. Puisque [...] Je ne puis être au crochet des jeunes artistes, automatiquement je ne serai plus membre d'Abs-Créa... Je n'accuse pas la société d'être garnie d'arrivistes, mais je ne dois pas par-dessus le marché accepter un fait à considération qui me sont contraires”. Pubblicato in Domitille d'Orgeval, *Les années 1930: Vantongerloo, un acteur de la scène artistique parisienne*, in Jean-Etienne Grislain (a cura di), *Georges Vantongerloo 1886-1965. Un pionnier de la sculpture moderne*, Gallimard, Parigi, 2008, p. 127. La lettera è pubblicata integralmente in Marianne Le Pommeré, *L'oeuvre de Jean Gorin*, Waser, Zurigo, 1988, p. 513, L. 59.

important de membres résidant à l'étranger ne puissent participer au Cahier n. 5 pour de multiples raisons qu'il est inutile de souligner", si leggeva nell'ultimo numero⁷⁷⁰.

Lo spostamento dell'attivismo astratto aveva del resto già preso la strada di Londra attraverso l'operato di astratti e surrealisti riuniti nei circoli di «Axis» e «Circle»⁷⁷¹, trovando un clima critico e politico più accogliente verso l'astrattismo rispetto a quello francese.

Nel 1937 inaugurarono le mostre del Musée Jeu de Paume e il Petit Palais, occasioni che videro il consolidamento della pittura "indipendente" alla ricerca di un allontanamento definitivo da ogni "ismo"⁷⁷². L'indipendenza delle ricerche estetiche dalla definizione di una poetica di gruppo, come abbiamo visto, fu dichiarato in ogni numero del bollettino associativo: "L'Association est absolument indépendante de tout groupement". Abstraction-Création fu inoltre la prima associazione astratta ad attuare un'attività che coscientemente si svolse per cercare un dialogo con la critica avversaria, aspetto che caratterizzò la militanza dell'astrattismo francese anche nel dopoguerra.

La mostra *Réalités Nouvelles* organizzata da Yvanhoé Rambosson e Frédo Sidès nel 1939 con l'obiettivo di "constituer un tableau synoptique de l'évolution esthétique et technique d'un art totalement dégagé de la vision directe de la nature"⁷⁷³ rilanciava le diverse tendenze

⁷⁷⁰ «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 5, 1936, p. 1.

⁷⁷¹ Cfr. C. Harrison, *English Art and Modernism 1900 - 1939*, New haven, 1994

⁷⁷² Cfr. James Herbert, *Paris 1937: Worlds on Exhibition*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1998.

⁷⁷³ La mostra ebbe luogo in tre tranches "afin d'éviter un encombrement mural inesthétique nous avons du scinder les créations des artistes entre 1911 et 1920 en deux présentations successives et de meme importance: dal 15 al 28 giugno 1938 esponevano "artistes francais" Arp, Gleizes, Delaunay, Herbin, Valmier, Villon, Duchamp e Duchamp-Villon; dal 30 giugno al 15 luglio Bauer, van Doesburg, Freundlich, Gabo, Kandinsky, Kupka, Lissitzky, Malevitch, Magnelli, Mondrian, Pevsner, Richer, Schwitters, Vantongerloo assieme al progetto per un museo d'arte moderna di Le Corbusier e Jeanneret. La prospettiva era quella di una retrospettiva sugli sviluppi delle tendenze post-cubiste: "Pendant que le cubisme continuait son évolution, un autre art prenait naissance, un art qui n'utilisait que des lignes et des couleurs au service de l'imagination et du dynamisme du créateur. Des tendances diverses se manifestèrent et s'exprimèrent des appellations diverses tels que: constructivisme, neo-plasticisme, art non figuratif ou inobjectif, etc., C'est de cet art-là et de son développement que nous voulons offrir au public une sorte de vue rétrospective. Ce sont comme le disait en 1912 Guillaume Apollinaire, des Réalités Nouvelles, puisqu'elles sont, autant qu'il est possible, en dehors et à côté

dell'arte (che non veniva chiamata "astratta") sviluppata dopo il 1910 prefigurando il *Salon de Réalités Nouvelles* nel 1946, fondato da Herbin⁷⁷⁴. L'associazione che organizzò il Salon del 1939 era registrata alla Prefettura con il nome "Association des Réalités Nouvelles, Art concret-Art Non Figuratif" e aveva come oggetto "l'organisation en France et à l'étranger d'expositions d'œuvres d'Art non-figuratif communément appelé Art concret, Art non-figuratif, ou Art abstrait, c'est à dire d'un art totalement dégagé de la vision directe de la nature"⁷⁷⁵.

La *querelle du réalisme* continuava nei primi anni del secondo dopoguerra riprendendo molti dei temi del dibattito che si svolse intorno e all'interno di Abstraction-Création. Le questioni affrontate dal gruppo astratto non riguardavano solo il piano della forma nella ricerca dialettica tra astrattismo, concretismo e surrealismo, ma esprimevano anche la voce minoritaria con la quale doveva confrontarsi la politica del Front Populaire, che si esprime nell'Esposizione Internazionale del 1937 attraverso la partecipazione di Delaunay, Gleizes e Picasso. La collaborazione dei pittori alle politiche del Fronte veniva accolta oltreoceano in termini critici da Jean Hélion. È interessante notare che il progressivo abbandono della geometria coincise per il pittore con un allontanamento rispetto ai discorsi di un possibile coinvolgimento dell'arte nella politica; in un'intervista rilasciata a «The Partisan Review» nel 1938 l'artista affermava:

des aspects du monde". Y. Rambosson, Catalogo della mostra Salon des Réalités Nouvelles, 1939, Fondo Freundlich, IMEC.

⁷⁷⁴ Nel 1948 Herbin scriveva il *Primo Manifesto del Salon des Réalités Nouvelles* dove denunciava il dogma stalinista del realismo socialista e riaffermava la propria indipendenza nei confronti di qualsiasi sistema di mercato. Non trascurava di sottolineare la responsabilità di critici e istituzioni per la mancanza di interesse del pubblico per l'arte d'avanguardia. Lo stesso anno, Herbin restituì la sua tessera al Partito Comunista e realizzò il dipinto *Lenin-Stalin*. Sull'argomento di rimanda a Domitille d'Orgeval, *Pour la défense de l'abstraction, l'engagement d'Auguste Herbin au sein d'Abstraction-Création (1931-1936) et du Salon des réalités nouvelles (1946-1955)*, in *Herbin*, catalogo della mostra Musée Matisse du Cateau-Cambrésis, dal 14 ottobre 2012 al 3 febbraio 2013, Musée d'art moderne de Céret, dal 2 marzo al 26 maggio 2013, Bernard Chauveu éditeur, Parigi, 2012, pp. 129-1937. Il contributo di D'Orgeval si sofferma solo brevemente sugli anni di Abstarction-Création (pp.129-130) per approfondire la posizione dell'artista nel dopoguerra.

⁷⁷⁵ Si veda il capitolo *La naissance de l'association du Salon des Réalités Nouvelles* nella tesi di D. d'Orgeval, *Le Salon des Réalités Nouvelle : les années décisives: de ses origines (1939) à son avènement (1946-1948)*, Tesi di Dottorato, Paris-Sorbonne, Tutor Serge Lemoine, 2007, pp. 66-69.

I doubt that any plastic work can be used efficiently in a political fight... participating in propaganda should help the artist more than his cause, by providing himself with fresh opportunities to work, and the chance to test his means on a wider public... every artist must desire to incorporate all of himself including opinions in his work... it is the permanent search for incorporating more of life, more of intelligence, more of feeling and belief, that makes art grow and move permanently⁷⁷⁶.

L'Esposizione internazionale del 1937 segnò il battesimo dei pittori che si dichiaravano "indipendenti" nell'*agitprop* del neoeletto Fronte popolare. Jean Hélion, testimone dei dibattiti che alimentarono Abstraction-Création e vennero a loro volta alimentati dalle posizioni del gruppo attraverso le attività e la rivista, guardava con disillusione al rapporto tra arte e propaganda politica, anche se nell'orizzonte socialista. Nonostante lo slancio di alcuni critici marxisti che, nell'ottica di creare un'esteso fronte antifascista culturale, riconobbero ad Abstraction-Création la capacità di aver conciliato tradizione cubista e surrealismo⁷⁷⁷, il gruppo astratto si sciolse non riuscendo ad ottenere lo sperato riconoscimento pubblico nella capitale francese. Lo spostamento dell'attività del gruppo da Parigi fu probabilmente dovuto alla mancanza di vendite e commissioni, come testimoniano le difficoltà economiche sempre più tragiche di alcuni suoi membri. Partendo da questa considerazione, il prossimo capitolo offre alcune note sul rapporto del gruppo astratto con il mercato dell'arte, interrogandosi sulle diverse contraddizioni che caratterizzarono sin dal principio l'attività di Abstraction-Création rispetto al suo posizionamento ideologico, alla dichiarata indipendenza, ai legami con le gallerie e al ruolo esercitato ancora una volta dallo Stato per il sostegno alle tendenze astratte.

⁷⁷⁶ *Interview with Jean Hélion*, a cura di George L.K. Morris, «The Partisan Review», aprile 1938; fotocopia conservata in Dossier d'artistes, Jean Hélion, Bibliothèque Kandinsky, Parigi

⁷⁷⁷ Si rimanda al Capitolo VII sulla fortuna critica.

Capitolo VI

Abstraction-Création e il mercato dell'arte

VI.1. Le posizioni critiche verso il sistema capitalistico del mercato in «Abstraction Création Art Non Figuratif»

“Abstraction-Création è assolutamente indipendente da qualsiasi raggruppamento, azienda commerciale e sistema pubblicitario”⁷⁷⁸. Con questa dichiarazione programmatica, ribadita nei cinque numeri della rivista, il gruppo sembrava voler prendere le distanze anche dalle dinamiche di monopolizzazione capitalistica del mercato nel suo complesso, ragione che si inseriva nella prospettiva della cultura marxista. Tuttavia, una riflessione sull'etica dell'artista e sul rapporto con il successo nel sistema dell'arte era oggetto di un ampio interesse non solo nei circuiti di sinistra. A titolo d'esempio nel 1929 il poeta, romanziere e critico d'arte Georges Turpin pubblicava il volume intitolato *La strategie artistique*: sull'onda del successo dell'ennesima ristampa del libro intitolato *La stratégie littéraire* - il volume di Fernand Divoire che garantiva fortuna assicurata agli scrittori⁷⁷⁹ - l'autore domandava: “Croyez-vous il existe pour les artistes (peintres, sculpteurs et graveurs) une stratégie artistique dont les règles conduisent sinon à la gloire, du moins au succès?”.

Si trattava di una sorta di sondaggio che raccoglieva le opinioni delle principali personalità del mondo delle arti e della critica con l'obiettivo di offrire un “vademecum” per i giovani artisti che cercavano di raggiungere il riconoscimento e al tempo stesso una “guida per

⁷⁷⁸ “L'association abstraction-création est absolument indépendante de tout groupement, de toute firme commerciale et de toute combinaison publicitaire”, Editorial, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, 1932.

⁷⁷⁹ Il libro di Devoir venne pubblicato in prima edizione nel 1912, alla quale seguirono diverse ristampe (1924, Baudiniere, Parigi; 1928, Ed. La Tradition de l'intelligence, Parigi). Scriveva Turpin nell'introduzione al suo volume: “Il existe en effet pour certains peintres une stratégie toute semblable à celle dont M. Fernand Divoire a énoncé les règles avec une si fine ironie”. G. Turpin, *La stratégie artistique: précis documentaire et pratique, suivi d'opinions recueillies parmi les personnalités du monde des arts et de la critique*, Éditions de l'Épi, Parigi, 1929.

muoversi agevolmente in mezzo alla folla di colleghi, critici, salonniers, mercanti e appassionati di opere d'arte". L'autore indicava i principali protagonisti della "strategia" mercantile la casa d'asta, la galleria "boutique"⁷⁸⁰ e il critico d'arte, il cui ritratto era tratteggiato come quello di un "démarcheur, courtier, annonceur, homme de paille, au service du consortium qui fait la cote picturale".⁷⁸¹ Turpin chiedeva, infine, se gli artisti fossero interessati a fare della critica d'arte⁷⁸²: è lecito supporre che se poco prima l'autore dichiarava l'intesa del critico con il mercato, rivolgendo la stessa domanda all'artista egli volesse evocare, implicitamente, anche una sua complicità con il sistema.

La questione dell'autopromozione dell'artista toccava da vicino l'avanguardia marxista, a cominciare da quella surrealista. Si ricorda a questo proposito la nota posizione di Karel Teige, il quale ne *Il mercato dell'arte* (1933) scriveva: "Oggi giorno, a Parigi, tutti i critici d'arte che scrivono su riviste che hanno una certa importanza sono o agenti pagati al servizio di certi grandi mercanti d'arte o d'impresari teatrali o d'impresarie cinematografiche, e in tal caso le percentuali che ricevono sono un segreto di Pulcinella, oppure vengono pagati almeno saltuariamente e caso per caso"⁷⁸³. Teige affermava che la differenza che separava un critico d'arte da un mercante era stata quasi cancellata⁷⁸⁴. La connivenza tra critica e mercato si era sviluppata proporzionalmente alla crescita delle gallerie d'arte negli anni Venti: alcuni mercanti si erano dotati infatti di riviste proprie, utilizzandole per aumentare la notorietà degli artisti che rappresentavano, come nel caso del «Bulletin de l'Effort Moderne» di Rosenberg oppure del «Bulletin de la vie artistique» della Galerie Bernheim-Jeune⁷⁸⁵.

⁷⁸⁰ "Elle [la strategie] s'exerce à l'Hôtel Drouot (rayon des ventes fictives), dans les boutiques de la rue de La Boétie, de la rue de Seine, dans les cafés montparnassiens, chez les snobs et les spéculateurs internationaux, et elle conduit à la réclame, à la combine, à la galette, par des procédés où le talent à peu de part". *Ivi*, p.3.

⁷⁸¹ *Ibidem*.

⁷⁸² "Considérez-vous que la critique d'art soit un facteur de succès, où niez-vous sa portée? Les artistes ont-ils intérêts à faire de la critique d'art?". Turpin, *op. cit.* p. 3.

⁷⁸³ Teige citava un articolo di Yves Fargue, *L'arte e i mercanti*, in «Plans», n. 13, 1932. K. Teige, *Il mercato dell'arte*, a cura di Gianlorenzo Pacini, Einaudi, Milano, 1973, p. 28.

⁷⁸⁴ *Ivi*, p. 29.

⁷⁸⁵ M. Gee, *op. cit.*, pp. 54-57.

Nel gruppo Abstraction-Création il tema venne affrontato esplicitamente sin dalle prime pagine: Anatole Jakovsky, misconosciuto critico di origini moldave e architetto di formazione, arrivato a Parigi nel 1932 e introdotto al gruppo di Abstraction-Création da Jean Hélion⁷⁸⁶, pubblicava nel 1933 sul secondo numero della rivista associativa «Abstraction Création Art Non Figuratif» un “necrologio” delle avanguardie che avevano spento il fuoco dei loro eroismi ottenendo successo nel mercato:

Nécrologe de quelques Peintures. Il y a eu le Fauvisme. Il y a eu le Cubisme. Il y a eu le Surréalisme... il y eut aussi les puristes qui croyaient être des cubistes sans lyrisme et sans fautes. Voici déjà longtemps que sont passées les années brillantes de tous ces styles inventés par la génération d'avant-guerre. L'apothéose d'un d'entre eux, qu'à grands frais réalisèrent les marchands, l'an passé, mit un point final aux légendes héroïques de Montmartre et de Montparnasse.⁷⁸⁷

Jakovsky si riferiva probabilmente a Picasso quando affermava che un artista “tra loro” l’anno precedente aveva fatto la fortuna dei mercanti: le due grandi retrospettive di Picasso del 1932, organizzate in ambito istituzionale e commerciale contemporaneamente al

⁷⁸⁶ Al 1930 data la sua iscrizione all’Ecole polytechnique di Praga. Fu André Salmon a suggerirgli di trasferirsi a Parigi. Il 12 luglio 1932 arrivò nella capitale francese dove, non parlando la lingua, decise di iscriversi all’Ecole d’architecture des Beaux-arts collocata nel quartiere di Montparnasse. I primi testi critici di Jakovsky sono pubblicati sulle pagine di «Abstraction Création Art Non Figuratif» (n.2, 1933), sui «Cahiers d’Art» dove scrisse articoli su Calder e Mirò (1933 e 1934) e su «Axis». Suo il testo nel catalogo della mostra *Thèse – Antihèse – Synthèse* (1935, Kunsthalle, Lucerna). Una raccolta di articoli di Anatole Jakovsky è stata trascritta da Vanezza Noizet, *Anatole Jakovsky (1907/1909): La trajectoire d’une critique d’art au XX siècle*, Master I d’Histoire de l’art, Université Paris IV – Sorbonne, Tutor Pierre Arnauld, 2010-2011. Il libro di Guitemie Maldonado ha cercato di ricollocare gli scritti del critico nella definizione di “biomorfismo” degli anni Trenta. Particolarmente interessante fu il debito di Jakovsky con il critico Geoffrey Grigson. Guitemie Maldonado, *Le cercle et l’amibe, le biomorphisme dans l’art des années 193*, CTHS, Institut national d’histoire de l’art, Parigi, 2006. Dal 1942 Jakovsky cominciò ad interessarsi all’art naif, passando ai poster come “pape des naifs” e fondando la casa che porta ancora il suo nome a Nizza. Si veda anche Louis Frère, *Anatole Jakovsky, critique d’art témoin de son siècle*, Etudes normandes, Association d’Etudes normandes, Rouen, n. 2, 2007, p. 62-65.

⁷⁸⁷ A. Jakovsky, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933, p. 32.

Kunsthhaus Zurich e alla Galleria Georges Petit di Parigi, furono discusse tra gli artisti, anche per il ruolo di mediazione dei mercanti con il museo⁷⁸⁸. Le esposizioni inserivano il surrealismo come ultima fase dell'opera dell'artista considerato come rappresentante dell'evoluzione dei movimenti artistici moderni: simbolismo, cubismo, astrazioni, collage, ritorno all'ordine⁷⁸⁹. Jakovsky nell'articolo sosteneva che il surrealismo avesse rimpiazzato il cubismo nella sua carica "emozionale" facendone l'ultima moda della borghesia⁷⁹⁰: il "mondo delle chitarre, dei tavoli di marmo, delle bottiglie e dei giornali, delle ballerine e degli arlecchini", era ormai arte "passatista"; il cubismo "tombée dans la subconsciente

⁷⁸⁸ Sull'argomento Michael Fitzgerald, *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 190-215. Léonce Rosenberg scriveva a Fernand Léger a proposito del programma di mostre di Zurigo: "Vous paraissez étonné que le musée de Zurich se soit adressé à un marchand pour le choix des tableaux de vous, Braque et Picasso à exposer dans ses salles. Alors que l'artiste ne connaît que sa peinture, les marchands de 'classe' connaissent la peinture... les marchands constituent pour les musées la compétence et l'expérience... toutes les valeurs représentatives ont été découvertes et défendues par des marchands clairvoyants et courageux". Léonce Rosenberg a Léger, 10 giugno 1932 pubblicato in *Une correspondance d'affaires: Fernand Léger-Léonce Rosenberg, 1917-1937*, a cura di Christian Derouet, Centre George Pompidou, Parigi, 1997, pp. 249-250.

⁷⁸⁹ Sulle mostre parigine di Picasso si rimanda a Michael Fitzgerald, *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1996, pp. 190-215; Simonetta Fraquelli, *Picasso's Retrospektive in den Galeries Georges Petit, Paris 1932: Eine Antwort auf Matisse in Picasso: Die erste Museumsausstellung 1932*, catalogo della mostra, Kunsthaus Zurich, a cura di Tobia Bezzola, Prestel Verlag, Monaco e Berlino, 2010, pp. 77-91.

⁷⁹⁰ "Le monde des guitares, des tables de marbre, des bouteilles, des journaux, des danseuses, des papiers peints, du caporal, des arlequins, « BASS-monde », et « monde-VINS », le rag-time lyrique des objets poétisés et picturisés est terminé. Il a franchi son point culminant d'évolution, il a atteint la limite naturelle de sa méthode et de ses matériaux. Il est devenu classique. La charge émotionnelle dont étaient gonflées les œuvres de ce temps, est usée. Elles n'ont plus besoin que de commentaires. C'est de l'art de musées. Passéiste. Le Surréalisme, à son heure, l'a remplacé très facilement, comme auparavant le cubisme avait remplacé l'impressionnisme rachitique : et le surréalisme aussi, le dernier style organique de la société bourgeoise, est mort. Épuisé". A. Jakovsky, «Abstraction Création Art Non Figuratif», *op.cit.*, p. 32.

horreur des Surréalistes”⁷⁹¹ rappresentava esattamente l’indirizzo che Picasso aveva dato alla sua pittura e con il quale il gruppo astratto doveva necessariamente confrontarsi.

Il critico moldavo concludeva il suo articolo affermando che l’arte astratta fosse rappresentativa dell’epoca in corso perché immagine di tutte le “mutazioni sociali”⁷⁹²: la pittura “non figurativa” rappresentava il superamento del “sogno dell’oggetto”⁷⁹³ ovvero, in ultima analisi, il prodotto del capitalismo.

La posizione di Jakovsky testimonia ulteriormente quanto per il gruppo astratto raccogliersi attorno alla “non figurazione” volesse dire prendere una posizione sul problema centrale del soggetto del dipinto non solo relativamente alla questione del realismo, anche sul piano del mercato che, allineato con la critica, definiva l’astrattismo come “conseguenza” del cubismo. André Fage, cronista della casa d’aste Hotel Drouot⁷⁹⁴, per descrivere l’estetica cubista adottava la stessa che Carl Einstein pubblicava sulla neonata rivista surrealista «Documents»: “La formule cubiste est celle-ci: la figuration pleine et simultanée des mouvements

⁷⁹¹ “Le monde stérilisé chirurgicalement des nature-mortes cubistes a perdu son équilibre; il a commencé à sortir du champ de la conscience pour se répandre en poussière, en une sorte de protoplasme de matière subitement tombée en enfance dans la subconsciente horreur des Surréalistes”. *Ibidem*.

⁷⁹² “La culture est entrée dans une phase nouvelle de l’entre-styles, l’« entre-époques», si l’on peut dire, dans laquelle mûrissent lentement une nouvelle conception visuelle, un nouvel art, qui sera à l’image des toutes proches mutations sociales”. *Ibidem*.

⁷⁹³ “Mais la dialectique de l’histoire travaille pour la classe ascendante. Les peintres, approfondissant es rêves d’objets, ont débarrassé leurs tableaux de l’aspect décadent de leur époque: le rêve bleu des guitares a fini par devenir le bleu abstrait, et puis le bleu concret, le bleu tout court, la surface positive sans aucune spéculation de l’esprit. C’est ainsi que se sont produits, dans la chaîne historique, les tableaux dits « abstraits », une nouvelle qualité de la peinture, qui réalise le saut depuis un système d’idées jusque dans un autre. [...] C’est cela et beaucoup d’autres choses dont on pourrait trouver ainsi les racines dans l’histoire, qui s’accomplit dans la peinture abstraite d’aujourd’hui. La peinture « non figurative »”. *Ibidem*.

⁷⁹⁴ André Fage, *Le collectionneur des peintures modernes*, Les Éditions Pittoresques, Parigi 1930. Si tratta di una sorta di manuale per il collezionista che si attesta come una fonte interessante per orientarsi nel mercato dell’arte moderna in Francia al volgere degli anni Trenta. Nel primo capitolo l’autore dedicava un’analisi al tema dell’investimento nell’arte moderna, attraverso una rassegna dei pittori “qui montent” e quelli “qui bassent”. nell’elenco primeggiavano Corot, il Doganiere Rousseau e Daumier, mentre non vi era traccia di pittori cubisti, né tantomeno astratti. Il secondo capitolo tracciava invece una sintesi dei movimenti moderni, partendo dal Settecento di David per arrivare, attraverso impressionismo e pointillisme, post-impressionismo e fauvismo, fino al cubismo, a cui vengono dedicate il numero maggiore di pagine.

optiques”⁷⁹⁵. Lo stile cubista veniva anche in questa occasione descritto nei suoi caratteri di ricerca volumetrica a discapito del colore e di dominio della linea sul soggetto, al pari di un progetto architettonico⁷⁹⁶. L’Exposition des Art Decoratifs era segnalata come “trionfo” dell’estetica cubista nel campo dell’incisione, della decorazione e dell’architettura ma nonostante il suo successo nel campo delle arti applicate, era ancora “compreso male” dal pubblico:

Art purement cérébral et par conséquent d’expansion restreinte, ses réalisations originelles (qui ont surtout la valeur d’une document et d’une témoignage) continuent à n’être pas comprises de la majorité du public, mais les idées qu’il a le premier défendues, ses enseignements, transposés, adaptés et exprimés dans un style moins exclusif et plus large, sont parvenus peu à peu à inspirer presque tous les décors de la vie moderne, précisément parce qu’ils étaient d’un esprit essentiellement décoratif. [...] Il nous a imposé qu’avec la couleur, il y a la ligne, que c’est la ligne surtout qui crée l’harmonie, indispensable à une oeuvre d’art; et que la ligne n’est pas dans la nature, mais en nous-mêmes. Or, n’est-ce pas précisément sur ce culte de la ligne que s’appuie toute l’architecture d’aujourd’hui?⁷⁹⁷.

I risultati principali della “razionalità” cubista (“art purement cérébrale”) si attestavano secondo l’autore alle già note argomentazioni che riguardavano il successo dello stile *déco*, del gusto della linea a discapito del colore con l’assunzione del suo “culto” nell’architettura moderna. Fage includeva tra la collezione dei *Cubiste e néo-cubiste* Picasso, Braque, Metzinger, Juan Gris, Fernand Léger, Marcoussis, Archipenko, Ozenfant, Jeanneret, assieme a Gleizes, Herbin e Delaunay⁷⁹⁸. Acquistare dipinti degli autori della generazione dei primi

⁷⁹⁵ Il riferimento a «Documents» è dello stesso Fage, *Ivi*, p. 39. Cfr. Carl Einstein, *Notes sur le cubisme*, «Documents», n. 3, giugno 1930.

⁷⁹⁶ “1. Le volume est tout. Le couleur n’est qu’accessoire, 2. Le sujet n’est rien [...] La ligne d’abord [...] Les sens déforment, l’esprit forme, dira George Braque, le grand cubist; travailler d’après nature, c’est improviser. Dès lors, un tableau cubiste se compose à la façon d’un travail d’architecte”. Il est construit comme le papier, une maison. Fage, *op. cit.*, pp. 40-41.

⁷⁹⁷ *Ivi*, p. 48.

⁷⁹⁸ *Ivi*, pp. 75-76

cubisti era considerato un investimento sicuro⁷⁹⁹, sul quale garantivano i nomi del marchese di Noailles, Pierre Faure e De Granay, quest'ultimo ricordato nel volume di Fage anche come collezionista di Herbin, unico artista del gruppo Abstraction-Création – oltre a Albert Gleizes, indicato tra gli artisti del mercante Rosenberg – ad essere segnalato tra le principali collezioni private dell'epoca.

Una lunga parte del *Collectionneur* era dedicata ai consigli per la formazione delle collezioni ripartiti per tendenze, soggetti⁸⁰⁰ e nazionalità⁸⁰¹. Nella *Collection de surréaliste et de peintres abstraits* erano segnalati i nomi di De Chirico (prima maniera), Mirò, Ernst, Tanguy, Man Ray, Paul Klee, André Masson e Kandinsky, i cui valori oscillavano tra i 25.000 e il 30.000 franchi⁸⁰². I pittori surrealisti e astratti venivano presentati insieme, a segnalare che il collezionista più attento alle proposte emergenti – e meno care economicamente – avrebbe potuto trovare delle affinità estetiche tra le due tendenze. Del resto, tra gli astrattisti Fage segnalava unicamente i nomi dei più apprezzati da Breton: Paul Klee e Wassily Kandinsky⁸⁰³. In aggiunta, Fage indicava come le collezioni che avrebbero potuto raggiungere i valori maggiori fossero quelle costituite sul tema del “soggetto”: la “collection de peintre de nature mortes”, includendo opere di valore dei post-impressionisti e in particolare di Cezanne, poteva attestarsi su un valore stimato dai 500.000 al milione di franchi. Si posizionavano ancor meglio le collezioni di “paesaggio”: selezionando tra Courbet, Corot e Kislyng una raccolta poteva essere stimata dai 750.000 a 1.800.000 franchi.

⁷⁹⁹ I valori delle opere dei primi cubisti erano stimati tra i 175.000 e i 250.000 franchi. L'autore del volume sottolineava che alla vendita della collezione Kahnweiler organizzata al Drouot nel 1923, le tele dei cubisti erano state vendute a prezzi irrisori, ma “aujourd'hui l'ensemble de cette collection vaut des millions”. *Ivi*, p. 47.

⁸⁰⁰ I soggetti suggeriti dall'autore al collezionista sono molto specifici: dai *Peintres de nus*, tra cui si trovano i nomi di Renoir e Modigliani ai *Peintres de la neige* (da Monet a Pissarro). *Ivi*, p. 79.

⁸⁰¹ *Peintres belges* (Ensor, Masereel); *Peintres russes* (Chagall, Soutine); *Peintres polonais* (Marcoussis); *Peintres italiens* (Modigliani, De Chirico, Severini, Boccioni, Carrà, Soffici, Fontanesi, Jacobi, Ranzoni, Spadini, Corbellini). Questi ultimi sono valutati tra i 120.000 e i 300.000 franchi. *Ivi*, p.82.

⁸⁰² Più avanti Fage dedica un paragrafo alle principali gallerie dell'epoca. Per rendere l'idea del mercato si attestano su altre cifre le collezioni di impressionisti con un valore stimato tra 800.000 e 1.800.000 franchi. *Ivi*, p. 76.

⁸⁰³ Cfr. André Breton, *Formes de l'art. 1. L'art magique*, Formes et reflets, Parigi, 1957.

In conclusione, al soggetto del dipinto Fage conferiva il valore collezionistico maggiore, argomentando la sua posizione, tutt'altro che arbitraria, alle leggi del mercato: gli stessi contratti tra mercanti e artisti si definivano infatti attraverso i parametri di dimensioni e soggetto⁸⁰⁴. Risulta evidente, per tornare alle posizioni di Jakovsky, che le critiche riservate alle chitarre cubiste rientrassero in questo discorso.

Tuttavia, l'intransigenza ideologica dell'associazione nei confronti del mercato tradizionale non trovava sempre riscontro nell'atteggiamento reale degli artisti coinvolti nel gruppo. Auguste Herbin e Albert Gleizes, in particolare, agirono nel solco di un tentativo del rilancio del proprio lavoro utilizzando gli strumenti editoriali ed espositivi dell'associazione per avviare una nuova stagione di collaborazioni con Léonce Rosenberg. Il gallerista, significativamente, fu l'unico rappresentante del mercato ad essere coinvolto sin da principio nelle attività del gruppo.

VI.2. Léonce Rosenberg e Abstraction-Création

Nell'ultimo numero di «Cercle et Carré» Michel Seuphor, recensendo il secondo Salon de Surindependants, annotava la presenza dei “nuovi favoriti” di Rosenberg: Picabia e il pittore di origini latinoamericane Manuel Rendon⁸⁰⁵, due pittori che facevano parte dell'eterogenea scuderia del mercante e che rappresentavano una tendenza opposta rispetto all'astrattismo. Léonce Rosenberg fu l'unico gallerista ad essere invitato dal comitato redazionale del primo numero della rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» per intervenire con un contributo scritto, dove sosteneva che l'arte astratta fosse il punto culminante dell'evoluzione del pensiero ma al tempo stesso sosteneva che essa potesse essere sia figurativa che non figurativa:

⁸⁰⁴ Fage dedica un paragrafo alle tipologie di contratto. L'esclusiva si regolava attraverso una mensilità che oscillava tra i 2.500 a 3.000 franchi per mese; se il contratto riguardava solo una parte del lavoro, la mensilità valutata oscillava da un minimo di 1.500 franchi a un massimo di 1.800. Nel caso di quest'ultima tipologia di contratto, il mercante fissava un limite della produzione ed acquistava *au numéro* con fornitura annuale stabilita per soggetto (figura, paesaggio, marina) e per misure. *Ivi*, pp. 109-113.

⁸⁰⁵ M. Seuphor, *Notice*, «Cercle et Carré», n. 3, 30 giugno 1930

L'art abstrait, figuratif ou non, point culminant de l'évolution spirituelle d'une civilisation, ne pourra, comme toutes les autres expressions authentiques du passé, vivre dans l'amour des hommes qu'en fonction de l'humanité, de la science et de l'imagination de l'ouvrier. La pensée abstraite ayant, depuis la plus haute antiquité, périodiquement animé les individus et donné naissance à des œuvres tellement significatives sa justification et son apologie ne restent plus à fournir ni à faire.⁸⁰⁶

Si trattava di una posizione solo apparentemente contraddittoria: la maggior parte degli artisti con i quali Rosenberg iniziò a lavorare all'inizio degli anni Venti proveniva dal cubismo e durante tutto il decennio molti esitarono tra l'astrazione e un ritorno alla figurazione⁸⁰⁷, tra i quali lo stesso Herbin. (**figura 70**) Inoltre, la Galerie de l'Effort Moderne Rosenberg accolse il gruppo di De Stijl ed incoraggiò il debutto del purismo di Ozenfant e Jeanneret, presentando il cubismo e il purismo come rinnovamento della tradizione francese, operazione che tuttavia non ottenne i risultati sperati a livello collezionistico, portando il gallerista ad investire su una politica commerciale che sosteneva una linea astratta non radicale⁸⁰⁸.

In un'intervista di Tériade a Leonce Rosenberg quest'ultimo, interrogato sul futuro dell'arte, affermava che "la direction sera constructive et abstraite" in un orizzonte sempre legato al cubismo⁸⁰⁹. Queste argomentazioni possono spiegare la posizione del mercante nella dichiarazione pubblicata su «Abstraction Création Art Non Figuratif», atta a rappresentare le

⁸⁰⁶ L. Rosenberg, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, 1932, p. 47.

⁸⁰⁷ Rispetto all'ambivalente ricezione del cubismo oscillante fra astrazione e figurazione che aveva caratterizzato il decennio precedente Cfr. W. Rotzler, *Constructive Concepts. A History of Constructive Art from Cubism to Present*, New York, 1989, p. 161.

⁸⁰⁸ Dopo il flop commerciale delle opere di Mondrian alla Galerie L'Effort Moderne, Mondrian scriveva nell'ultimo numero di «De Stijl»: "Il n'est pas facile pour un artiste de gagner de l'argent en faisant un autre métier. Le public qui est en possession du pouvoir d'achat ne désireras acheter que de l'art naturaliste, l'artiste peut fournir à cette demande pour sa connaissance du métier, en dehors de ce qu'il considère comme son art véritable". Michel Seuphor, *Piet Mondrian. Sa vie, son œuvre*, Flammarion, Parigi, 1956, p. 126.

⁸⁰⁹ "Le cubisme est le style de l'ère nouvelle. Les usines, les machines et les sports nous imposent un art qui leur est propre, l'esprit de synthèse et de construction gagne tout le domaine de l'activité [...] La direction sera constructive et abstraite". E. Tériade, *Entretien avec M. Léonce Rosenberg*, «Cahiers d'art», supplemento al n. 6, 1927.

ricerche degli artisti che provenivano da un sostegno decennale della sua galleria. Mentre per l'attività degli anni Venti di Rosenberg esiste la possibilità di consultare i libri contabili⁸¹⁰, non si conserva questa tipologia di documenti relativa agli anni Trenta, aspetto che rende difficoltoso l'inquadramento sulla politica commerciale del mercante anche per quanto riguarda gli artisti legati ad Abstraction-Création, di cui rimangono alcuni riscontri nei carteggi con Albert Gleizes.

In una lettera datata 26 maggio 1932 e indirizzata a Gleizes, Rosenberg lamentava il "régime sec" nel quale si trovava a lavorare, chiedendo al pittore di riprendersi i pannelli del trittico per la camera della figlia commissionati nel 1928: "Vous permettrait d'en faire un usage meilleur et d'éviter ainsi une longue attente pour le règlement"⁸¹¹.

Nel settembre del 1932 il gallerista informava Gleizes di aver fatto incorniciare le tele in suo possesso per un'esposizione in una piccola sala, apertura che l'artista aveva interpretato come un desiderio da parte del mercante di organizzargli una retrospettiva⁸¹², di cui tuttavia non si attesta documentazione. Nell'autunno dello stesso anno Rosenberg cessò di fare degli affari

⁸¹⁰ Sull'attività di Rosenberg negli anni Venti si rimanda al recente lavoro che ricostruisce dettagliatamente anche le dinamiche di mercato di Giovanni Casini, *"Le cubisme, c'est la marche à l'étoile". Léonce Rosenberg and the Galerie L'Effort Moderne: a syncretic view of French art during the 1920s*, Tutor Christopher Green, Courtauld Institute of Art, University of London, 2018.

⁸¹¹ "Mes ventes n'ont pas été, en réalité, le succès que toute la presse franco-anglo-américaine de Paris laisse entendre. D'abord à cause des exigences fiscales inattendues et des frais colossaux, ensuite en raison des très longs crédits que j'ai dû accorder pour éviter une déception plus grande. [...] je suis profondément navré de ne pouvoir faire mieux, mais je suis, en ce moment, comme toute le monde, au régime "sec" [...] Je vous serais très reconnaissant si vous pouviez me reprendre sur l'ensemble des tableaux exécutés pour la chambre de ma fille Jacqueline, le triptyque, autrement les trois premiers grand panneaux exécutés. Cela m'allégerait financièrement, et, de votre côté, cela vous permettrait d'en faire un usage meilleur et d'éviter d'éviter ainsi une longue attente pour le règlement". Lettera di Léonce Rosenberg a Albert Gleizes, 26 maggio 1932, Fonds Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Parigi. Per la commissione della cameretta di Jacqueline si rimanda al saggio di Christian Drouet, *Abstraction et décoration: la chambre de Jacqueline* in AaVv, *Albert Gleizes. Le cubisme en majesté*, Musée des Beaux-arts, Lione, 2001, pp. 190-200.

⁸¹² "J'aimerais beaucoup inclure dans mon programme une rétrospective de vous, si vous le voulez bien et si vous pouvez m'aider à rassembler vos toiles importantes, c'est-à-dire d'avant, de pendant et d'après-guerre et ce depuis le début de votre carrière de peintre". Léonce Rosenberg, Lettera ad Albert Gleizes, 17 settembre 1932, Fonds Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

con Fernand Léger e Giorgio de Chirico “qui grevaient lourdement [son] budget”, lasciando a contratto solo Picasso⁸¹³. I rapporti tra il gallerista e Gleizes si allentarono, fino all’autunno del 1934, quando riprese il carteggio a seguito dell’esposizione del pittore al Salon d’Automne⁸¹⁴. Gleizes citava in questa occasione la mostra di Abstraction-Création:

Je sais donc parfaitement la signification de mes dernières peintures et leur position dans mon oeuvre, vous êtes un des rares marchands à aimer passionnément la peinture et vous la connaissez et vous la reconnaissez. [...] Comme j’ai été aussi très touché de tout ce que vous avez dit lorsque vous avez vu une exposition de juin dernier à Abstraction-Création [...] Vous recevrez après l’Automne, au début de décembre les deux peintures et vous les mettrez chez vous⁸¹⁵.

Nel giugno 1934 la rivista «Beaux Arts» segnalava una conferenza di Gleizes dal titolo *Quand les architectes jugeront les peintres*, prevista il 12 giugno⁸¹⁶ e annunciava un’esposizione alla “galerie Abstraction-Création”, aperta al pubblico dal 1 al 15 giugno, dove si presentavano dipinti realizzati dal 1901 al 1934. Christian Drouet, citando la notizia, ha affermato che fu attraverso l’organismo di Abstraction-Création che Gleizes realizzerà la retrospettiva discussa con Rosenberg⁸¹⁷.

Il gruppo dichiarava nel suo statuto di essere libero da ogni organizzazione commerciale ma ciò non escludeva che gli artisti attuassero una politica di cosciente autopromozione attraverso gli strumenti messi a disposizione. Gleizes aveva infatti utilizzato non solo lo spazio associativo per riprendere i rapporti con il gallerista, ma anche la rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» per pubblicare uno dei dipinti realizzati per la cameretta della

⁸¹³ F. Picabia, *Lettres à Léonce Rosenberg, 1929-1940*, op. cit., p. 411.

⁸¹⁴ Il Salon si tenne al Gran Palais dal 1 novembre al 2 dicembre 1934; Gleizes espose due dipinti, *Les trois degrés des réalités plastiques* e *De la réalité des sens*.

⁸¹⁵ Lettera di Albert Gleizes a Léonce Rosenberg, 26 novembre 1934, Fonds Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

⁸¹⁶ *Expositions*, «Beaux Arts», n. 74, giugno 1934.

⁸¹⁷ C. Drouet, *Abstraction et décoration: la chambre de Jacqueline*, op. cit., p. 199.

figlia del mercante⁸¹⁸, tra quelli che dovette riprendersi al seguito della richiesta di Rosenberg. *(figura 71)*

Nell'archivio del gallerista sono conservati anche alcuni scambi su Abstraction-Création con Auguste Herbin che tuttavia riguardano esclusivamente comunicazioni da parte dell'artista francese della sua attività, dall'informazione della nascita dell'associazione⁸¹⁹, alla comunicazione della pubblicazione rivista⁸²⁰, fino alle informazioni relative alla pubblicazione della sua monografia curata da Anatole Jakovsky⁸²¹ uscita nel 1933 per "Les éditions d'Abstraction-Création". La monografia conteneva molte riproduzioni di opere dalla "collection Léonce Rosenberg": circa un terzo delle immagini presentava le composizioni cubiste analitiche e sintetiche degli anni Dieci proprietà del mercante. *(figura 72)*

Anche le altre opere presenti nella monografia di Herbin venivano corredate del nominativo del proprietario: alcune di queste, tra cui *Les Oiseaux* (1932), figuravano in collezione Antonin Planeix, il pittore che nel 1928 fece realizzare la sua villa-atelier a Le Corbusier e Pierre Jeanneret, uno dei rari edifici degli architetti progettati in un prospetto urbano⁸²². *(figura 73)*

Nella "maison Planeix", all'indirizzo 28 Boulevard Messéna, risiedeva Auguste Herbin ed aveva sede legale l'Association Abstraction-Création. La qualità della pubblicazione, con diverse tavole a colori su carta lucida, aggiunta all'indicazione nelle didascalie delle immagini dei nomi dei proprietari delle opere, lascia supporre che si trattasse di un volume destinato ai collezionisti: accanto a Planeix, Léonce Rosenberg, Anton Kroller, Frederik Clay Bartlett e Jacques Zoubaloff – proprietari dei dipinti del periodo cubista pubblicati nella monografia – si trovava anche il nome di Paul Vienney, compagno del PCF che ebbe un ruolo di collegamento tra Abstraction-Création e l'Association Ecrivains et Artistes

⁸¹⁸ «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p.18.

⁸¹⁹ Lettera di Auguste Herbin a Léonce Rosenberg, Fonds Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, Parigi, 1 marzo 1931.

⁸²⁰ Lettera di Auguste Herbin a Léonce Rosenberg, Fonds Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, Parigi, 13 marzo 1931.

⁸²¹ Lettera di Auguste Herbin a Léonce Rosenberg, Fonds Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, Parigi, 17 giugno 1933.

⁸²² Cfr. Tim Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*, Springer, Berlino, 2007, pp. 125-132.

Révolutionnaires. Vienney fu l'acquirente principale delle monumentali sculture costruttiviste in legno realizzate da Herbin tra il 1919 e il 1920, periodo che coincise con l'adesione di Herbin al Partito Comunista. *(figura 74)*

Mentre il costruttivismo si sviluppava in Germania e in Olanda, gli oggetti monumentali di Herbin non suscitavano alcun interesse da parte di critici o collezionisti francesi, fatto che provocò un allontanamento tra Léonce Rosenberg e il pittore⁸²³. È necessario sottolineare che il gallerista negli anni di attività dell'associazione Abstraction-Création intrattene rapporti più intensi solo con Albert Gleizes, l'unico artista ad essere presente negli anni Trenta anche nei Salon ufficiali. Scorrendo i cataloghi del Salon des Independents rispettivamente alle partecipazioni degli artisti associati ad Abstraction-Création, infatti, si trova una forte presenza di Herbin⁸²⁴ e Gleizes⁸²⁵ nel primo decennio del XX secolo, mentre meno significative per numero sono le partecipazioni degli anni Venti: Gleizes esponeva ancora nelle edizioni del 1920 e del 1923, ottenendo un ampio spazio nel 1926, mentre dopo diversi anni di assenza, tornò ad esporre con continuità a partire dal 1934.

Questi dati suggeriscono che a livello commerciale beneficiarono dell'attività di lieve ripresa nel mercato solo gli artisti della generazione del cubismo che intrattenevano già rapporti con i galleristi mentre non risulta nessun interessamento di Rosenberg verso la generazione più giovane degli astrattisti, ad esempio. Non sorprende che il mercante non sostenesse Vordemberge Gildewart o la tendenza più geometrica dell'associazione, a causa dei precedenti fallimenti con Mondrian e il gruppo di De Stijl⁸²⁶. I giovani artisti legati ad

⁸²³ Sugli oggetti monumentali e le relazioni tra Herbin e Rosenberg si rimanda a Christian Derouet, *Un partenariat difficile: Auguste Herbin et Léonce Rosenberg* in *Herbin*, Musée d'Art Moderne-Céret, Musée Matisse, Musée Départemental, Le Cateau-Cambrésis, Nord, Arcueil, Editions Anthèse, 1994, pp. 65-74.

⁸²⁴ Edizione del 1906, otto tele; 1907, sei tele; 1908, sei tele; 1909, sei tele. Cfr. Emmanuel Bréon, Pierre Sanchez, *Dictionnaire des independants: repertoire des exposants et liste des oeuvres présentées, 1920-1950*, Ed. L'Echelle du Jacob, Dijon, 2008.

⁸²⁵ Edizione del 1910, sei tele; 1911, quattro tele; 1912, tre tele; 1913, tre tele; 1914, tre tele. *Ibidem*.

⁸²⁶ Dopo il flop commerciale delle opere di Mondrian alla Galerie L'Effort Moderne, scriveva nell'ultimo numero di De Stijl: "Il n'est pas facile pour une artiste de gagner de l'argent en faisant un autre métier. Le public qui est en possession du pouvoir d'achat ne désiderant acheter que de l'art naturaliste, l'artiste peut fournir à cette demande pour sa connaissance du métier, en dehors de ce qu'il considère comme son art véritable ». Tradotto in Michel Seuphor, *Piet Mondrian, op. cit.*, p. 126.

Abstraction-Création che ebbero maggiori occasioni espositive furono quelli che si avvicinarono a mercanti più dinamici ed attenti agli artisti emergenti come Pierre Loeb e Jean Bucher.

VI.3. Le gallerie intorno ad Abstraction-Création, sulla *rive gauche*

Gli studi sul mercato dell'arte a Parigi hanno trovato negli ultimi anni un nuovo slancio: i recenti volumi sulla storia delle avanguardie di Béatrice Joyeux-Prunel raccolgono la bibliografia più aggiornata sull'argomento⁸²⁷. Le ricerche emerse nel progetto Artl@s, iniziato nel 2009 nel dipartimento di studi storico-artistici dell'École normale supérieure de Paris (ENS), hanno datato più precisamente la recessione economica del mercato dell'arte parigino al 1932, tre anni più tardi rispetto al crack di Wall Street. Il picco di crescita del magazzino parigino delle società di mercanti d'arte si attesta infatti al 1931, mentre la creazione di nuove gallerie perdura fino al 1932⁸²⁸. La svalutazione della sterlina aveva portato la Francia a un'iniziale crescita, conseguenza di una sorta di revanchismo economico⁸²⁹. Tuttavia, delle gallerie parigine attive nel 1929, meno di un quarto, circa 48 su 201, era ancora in attività nel 1939⁸³⁰. Lo storico Alfred Sauvy ha segnalato una sensibile recessione iniziata prima del crollo della borsa americana: nel 1928 si registrò infatti una profonda crisi del settore industriale e del commercio, quanto ai fallimenti e alle liquidazioni

⁸²⁷ B. Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale*, Gallimard, Parigi, 2017. Si rimanda in particolare alla bibliografia del capitolo *Le marché international de l'avant-garde, de la crise à l'embeille (1930-1939)*, pp. 1076-1086.

⁸²⁸ F. de Maupeou e L. Saint-Raymond, *Cartographie des lieux d'exposition à Paris, de 1850 à nos jours*, Artl@s Bulletin, vol. I, n. 1, 2012.

⁸²⁹ “Elle [la crise monétaire britannique] – scrive Léon Blum leader del Partito Comunista Francese, su L'Humanité – est le résultat d'une vaste speculation internationale que la finance anglo-américaine favorisée à ses débuts, voulant l'exploiter à des fins politiques et qu'elle ne parvient plus à maîtriser aujourd'hui”. Citato in A. Sauvy, *Histoire économique de la France entre les deux guerres (1931-1939)*, Ed. Fayard, Parigi, 1968, p. 17.

⁸³⁰ J. Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Sorbonne, Parigi, 2012, p. 22.

giudiziarie di immobili, queste aumentarono fino al 59% nel 1931, con conseguenze drastiche per le committenze agli architetti, agli artigiani e agli artisti impiegati nelle decorazioni pubbliche⁸³¹, situazione che ebbe un'incidenza nella stampa dell'epoca, come si è visto relativamente all'attenzione riservata all'arte murale.

Le informazioni sul commercio parigino nel decennio che segue la crisi del '29 è quello meno studiato dalla storia dell'arte: la stessa Joyeux-Prunel sottolinea le difficoltà di una ricostruzione delle vicende legate al periodo in oggetto, dovute a suo avviso all'inaccessibilità – oppure alla distruzione – dei documenti conservati negli archivi delle gallerie private, che potrebbero testimoniare compravendite di quadri confiscati⁸³².

A riprova delle difficoltà storiografiche, il lavoro di Malcom Gee si arresta al 1930⁸³³, mentre l'ultimo conto dell'attività delle gallerie parigine realizzato da Fabien Accominotti a partire dalla stampa dell'epoca e dalle cartoline di invito delle gallerie conservate a l'INHA si ferma al 1934⁸³⁴. Nei capitoli del volume di Joyeux-Prunel dedicati al sistema dell'arte negli anni Trenta, la centralità è occupata dal Surrealismo negli anni della sua internazionalizzazione⁸³⁵

⁸³¹ Nell'autunno del 1931 si contava il -17% della produzione industriale, - 24% dell'acciaio, - 9% di impiego, - 28% di prezzo all'ingrosso, - 51% di valore mobiliare. *Ivi*, p. 19.

⁸³² Sui casi di confisca già da metà anni '30 B. Jeuyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 362. Il mercato dell'arte in Europa non fu solamente legato alla congiuntura finanziaria. Riguarda anche il rigetto sempre più largo in Germania dell'arte “degenerata” e la pressione subita dalle popolazioni ebraiche straniere ben rappresentate nel commercio artistico moderno. Sull'argomento si veda il pionieristico volume di Jean-Michel Palmier, *Weimar en exil: le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux États-Unis*, Pyot, Parigi, 1990. Sul processo di “arianizzazione” delle gallerie ebraiche a Parigi si veda G. Fabre, *L'aryanisation des galeries juives parisiennes: le cas de la société Wildenstein & Cie* in *Culture et médias sous l'Occupation. Des entreprises dans la France de Vichy*, Edition du CNRS, Parigi, 2009, pp. 295-312.

⁸³³ M. Gee, *Dealers, critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930*, Garland Publisher, New York, 1981.

⁸³⁴ F. Accominotti, *Marché et hiérarchie*, «Histoire & mesure», vol. XXIII, n.2, 2008.

⁸³⁵ Dalla mostra alla galleria parigina Pierre Colle nel giugno del 1933 alle esposizioni organizzate dagli stessi membri del gruppo bretoniano a Bruxelles (1934), Copenaghen, Tenerife, Praga (1935), Londra (1936) Beatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.* pp. 417-461. Sul contesto inglese quest'ultima si rimanda al paragrafo dedicato in C. Caputo, *Collezionismo e mercato. La London Gallery e la diffusione dell'arte surrealista (1938-1950)*, Pontecorboli Editore, Firenze, 201, pp. 29-50.

e la marginalizzazione dell'astrattismo è inquadrata nel contesto del successo commerciale ottenuto prima dall'École de Paris e successivamente dagli artisti del movimento di Breton⁸³⁶. La critica e il mondo accademico, come si è visto, aveva messo in atto una sorta di ostracismo rivolto a una tipologia ben precisa dell'astrattismo: la "geometria" praticata dalla "scuola" di Mondrian. "Rien à saisir dans votre atelier", arrivò ad affermare un ufficiale giudiziario a Jean Hélion, rappresentante della nuova generazione di pittori francesi affascinati dal neoplasticismo, nel 1932⁸³⁷.

Per comprendere più chiaramente il complesso sistema entro cui si muoveva il gruppo Abstraction-Création si offrono alcune note relative all'attività dei membri dell'associazione al di fuori dello spazio di Avenue du Wagram. Nel maggio 1933 Jean Hélion, precedendo di un mese la collettiva *Il faut visiter l'exposition surrealiste* alla Galerie Pierre Colle che raccolse intorno a sé Man Ray, Dalí e Giacometti assieme agli associati di Abstraction-Création Arp e Calder, organizzò una mostra collettiva alla galleria di Pierre Loeb, occasione nella quale espose i suoi dipinti recenti assieme ad opere di Arp, Calder, Miró, Pevsner e Seligmann. La mostra sembra essere idealmente legata all'attività del gruppo astratto non solo per la presenza, con l'eccezione di Miró, dei pittori associati al gruppo, ma anche per il coinvolgimento di Anatole Jakovsky, incaricato di scrivere i testi critici del catalogo. In

⁸³⁶ La scena dell'arte parigina di metà anni Venti, quando avvenne una ripresa del mercato dell'arte, si era cristallizzata attorno a due tendenze: da una parte una cubista e astratta, sostenuta da Léonce Rosenberg; dall'altra parte molti artisti raggiungevano la capitale francese avvicinandosi a una pittura che aveva i caratteri dell'École de Paris, quest'ultima favorita negli anni di ripresa del mercato dell'arte grazie al successo commerciale di Modigliani. L'École de Paris aveva infatti trovato la sua celebrazione internazionale nella vendita all'asta dell'ottobre 1926 al *Salon du Franc* di Palais Galliera, dove esponevano centinaia di pittori stranieri arrivati a Parigi per seguire questa nuova tendenza, così presentata nel catalogo della mostra: "Cent artistes étrangers [...] devenus célèbres [...] croient avoir contracté envers la France une dette intellectuelle. L'appelle du maréchal Joffre pour la contribution volontaire à la défense financière du sol français a provoqué chez eux un grand élan". Nel contesto di espansione speculativa del mercato, dominato da una tendenza che prediligeva la presenza figurativa e il dominio del colore, la pittura astratta venne marginalizzata e gli artisti si indirizzarono verso altre vie che il mercato delle belle arti: l'industria, il design, le arti applicate, l'architettura. Questo fenomeno contribuì ad una sorta di ostracismo rivolto alle tendenze geometriche che presentavano un'estetica opposta al gusto pittorico in voga. Beatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-garde artistique 1918-1945. Une histoire transnationale*, op.cit., pp. 213 – 221.

⁸³⁷ Jean Hélion, *Journal d'un peintre. Carnets 1929-1962*, Edition de l'IMEC, Caen, 1996, p. 38.

occasione della mostra venne pubblicato il volume *Six Essais*⁸³⁸, che si presentava come raccolta di saggi dedicati agli artisti esposti. (*figura 75*)

Tuttavia, ricordava Jakovsky in un dattiloscritto redatto negli anni Settanta, al posto di portare il nome della galleria che aveva ospitato l'esposizione il libro, finanziato dagli artisti, si presentò come edito da Jacques Povolosky, il quale si era offerto come "prête-nom". La "prudenza" di Pierre Loeb era giustificata dal timore di un "fiasco", mentre Povolosky aveva i suoi interessi nel promuovere gli artisti astratti, di cui conservava ancora alcune opere nel magazzino del suo spazio di rue Bonaparte⁸³⁹.

Lo stesso anno, nel giugno, Loeb esponeva le opere del giovane pittore Gerard Vuilliamy; nato nel 1909 a Parigi e formatosi all'accademia di André Lothe, Vuilliamy aveva aderito nel 1934 all'associazione Abstraction-Création, per poi avvicinarsi al surrealismo nel 1934, partecipando alle manifestazioni internazionali promosse dal gruppo di Breton⁸⁴⁰. (*figura 76*) La vicinanza del gallerista, noto per essere il primo mercante dei surrealisti, di cui ospitò la mostra nel 1924⁸⁴¹, al gruppo astratto, si collocava nell'ambito dell'interesse per gli artisti dada che portò Loeb ad organizzare un'esposizione di Arp e Giacometti nel maggio 1930.

⁸³⁸ A. Jakovsky, *Six Essais*, Edition Povolosky, Parigi, 1933.

⁸³⁹ "Déjà ladite plaquette [six essais], réalisée d'après une maquette de Arp, était imprimée aux frais des participants. C'est une des raisons pour laquelle au lieu de porter, normalement, la mention Galerie Pierre, elle se présentait comme éditée par Jacques Povolozky, simple prête-nom, au demeurant libraire, au 13 de le rue Bonaparte. Cela paraissait arranger aussi Pierre Loeb, propriétaire de la galerie, lequel, s'il voulait bien essayer d'exposer les abstraits, ne s'occupant précédemment que des surréalistes, ne tenait pas tant que ça à ce qu'elle laisse des traces au cas d'un fiasco par trop retentissant. Prudent, prudent. [...] Povolozky, de son côté, ne demandait pas mieux que de se compromettre, n'ayant rien à perdre et tout à gagner, ne serait-ce qu'en publicité, lui qui avait fermé depuis longtemps sa propre galerie de premier étage où traînaient des Moholy Nagy et des Vordemberghe-Gildewart invendus et vivotait bon an mal an grâce à sa librairie - cabinet de lecture au rez-de-chaussée". Anatole Jakovsky, s.d., Archivio Jakovsky, Association La Sirène, Blainville Crevon; testo trascritto in Vanessa Noizet, *Anatole Jakovsky: La trajectoire d'un critique d'art au XXe siècle. Recueil de textes critiques d'Anatole Jakovsky.*, Tesi di laurea magistrale, Relatore Arnauld Pierre, Université Paris IV-Sorbonne, anno accademico 2010-2011, p. 288.

⁸⁴⁰ Cfr. Lydia Harambourg e Claire Sarti, *Gérard Vuilliamy, 1909-2005*, édition Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Parigi, 2011

⁸⁴¹ Pierre Loeb, la cui attività iniziò nel 1924, espose Mirò nella primavera del 1925, dedicandogli nel corso della sua attività undici mostre. Anche se tra le due guerre il mercante espose regolarmente in galleria

È possibile individuare nella presenza di Arp, che ebbe un ruolo di rilievo nell'associazione Abstraction-Création, la figura-ponte di una serie di attività che legarono i giovani artisti dell'associazione alla galleria di Loeb. Il mercante instaurò infatti un dialogo con i pittori del gruppo più vicini all'attività di Arp tra i quali Seligmann, Vulliamy, Calder e Héliou, rapporto che durò fino al 1935, anno nel quale è testimoniata un'esposizione di dipinti di Arp, Giacometti, Hartung, Héliou, Kandinsky, Nelson, Paalen e Taeuber-Arp⁸⁴². **(figura 77)** Nonostante si fosse espresso in termini accoglienti rispetto all'astrattismo, Loeb ne vedeva le potenzialità maggiori nell'ambito della pittura murale⁸⁴³, aspetto che come abbiamo visto occupò una direzione importante per l'attività di Abstraction-Création.

Le ragioni della collaborazione tra Loeb e Povolosky per la pubblicazione dei *Six Essais* furono probabilmente di vicinato: l'editore e gallerista polacco aveva infatti il suo spazio nella *rive gauche*⁸⁴⁴. All'inizio degli anni Trenta, Povolosky teneva qui solo il magazzino, senza organizzare esposizioni. Il mercante polacco fu una centrale per la divulgazione dell'arte astratta tra le due guerre: per le sue edizioni uscirono infatti tutti i libri di Albert Gleizes⁸⁴⁵. Nel 1929 Povlosky, inoltre, organizzò una mostra di Vordemberge Gildewart curata da Michel Seuphor, occasione nella quale il critico belga conobbe l'artista uruguayano Torres Garcia e nacque il gruppo Cercle et Carré⁸⁴⁶. Di fronte a Povlosky aveva sede lo spazio delle Editions Bonaparte, al 12 dell'omonima via; nell'estate del 1929 venne qui organizzata l'*Exposition d'Art Abstrait*, occasione nella quale esposero Torres Garcia,

artisti surrealisti (in special modo Mirò, ma anche Ernst, Victor Brauner, Alberto Giacometti e Wifredo Lam), criticandone le decisioni fortemente condizionate dal punto di vista ideologico ma non sempre valide dal punto di vista estetico. Cfr. *L'Aventure de Pierre Loeb. La Galerie Pierre, 1925-1964*, catalogo della mostra, Paris-Bruxelles, 1979.

⁸⁴² Arp, Ferren, Giacometti, Hartung, Héliou, Kandinsky, Nelson, Paalen e Taeuber-Arp, Catalogo della mostra, dal 2 al 14 maggio 1935, Galerie Pierre, Fonds Kandinsky, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

⁸⁴³ “Si le chevalet doit céder la place au mur, il est probable que l'art abstrait représentera l'inspiration et les besoins esthétiques contemporains Pierre Loeb, *Voyage à travers la peinture*, Bordas, Parigi, 1945, p. 143

⁸⁴⁴ La sua galleria era collocata al 13 di rue Bonaparte.

⁸⁴⁵ S ricorda che per le sue edizioni erano usciti *Du cubisme et des moyens de le comprendre* (1920), la *Mission créatrice de l'homme dans le domainr plastique* (1922), *Tradition et Cubisme. Vers une conscience plastique* (Articles et conférences), 1912-1924 (1927) e *Vers une conscience plastique. La Forme et l'histoire* (1932).

⁸⁴⁶ M. Seuphor, *Le Style et le cri*, op. cit., p. 109.

Tutundjian, Otto Freundlich e Vantongerloo⁸⁴⁷, seguita nell'aprile del 1930 da un'esposizione personale di Willi Baumeister⁸⁴⁸. Si trattò di mostre delle quali non restano documentazioni contabili atte a ritracciare quale fosse il collezionismo dell'astrattismo intorno agli anni Trenta ma che segnalano una continuità nella rete dei rapporti storicamente avviati dai cubisti e successivamente ampliati da Michel Seuphor anche all'interno del gruppo Abstraction-Création.

Tra il 1930 e il 1934 alcuni artisti legati all'associazione esposero anche presso la galleria di Jeanne Bucher nuovo spazio al 5 di rue du Cherche-Midi inaugurato nel marzo del 1929, dove aveva sede la Librerie Sacre du Printemps, con una mostra che esponeva molti artisti di punta della scena parigina⁸⁴⁹. Bucher esposero Joaquín Torres Garcia e Otto Freundlich assieme ai grandi nomi (Pablo Picasso, Juan Gris, Georges Braque, Marc Chagall), proponendo generi molto differenti⁸⁵⁰. Nel giugno del 1933, un anno prima della mostra personale dell'artista australiano John Wardell Power nella galleria di Abstraction-Création⁸⁵¹, Bucher esponeva opere di Power assieme a Jean Lurcat e André Masson; nel suo spazio veniva presentato inoltre il libro dell'artista australiano *Elements de la Construction Picturale*⁸⁵², di cui si ricorda l'uscita nell'ambito delle attività editoriali gravitanti attorno Abstraction-Création analizzate nel primo capitolo.

⁸⁴⁷ *Exposition d'art abstrait* (De Boeck, Farkas, Floquet, Freundlich, Gaillard, Reth, Sandoz, Sevrancy, Van Der Cammen, Etienne Beothey), Galerie éditions Bonaparte, 24 agosto – 20 settembre 1929, Fonds Percier, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

⁸⁴⁸ Galerie éditions Bonaparte, Exposition Baumeister, Peintures, 5-23 aprile 1930, Fonds Percier, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

⁸⁴⁹ Esponevano Picasso, Braque, Juan Gris, Léger, De Chirico, Jean Hugo, Marcoussis, Max Ernst, Miró, Masson, Klee, Jean Lurça, Brancusi, Henri Laurens, Jacques Lipchitz, 22 marzo – 15 aprile, cartolina di invito, Fonds Bucher, Bibliothèque Kandinsky, Parigi. Dal 24 maggio al 3 giugno 1929 Bucher organizzò una mostra di Massimo Campigli, che probabilmente introdusse Giacometti alla galleria. S. Pagé, *Alberto Giacometti : Sculptures, peintures dessins*, Musée d'Art Moderne de le Ville de Paris, 1992, p. 436.

⁸⁵⁰ Bucher aveva iniziato la sua attività nel 1925 interessandosi ai post-cubisti e ai giovani avanguardisti, esponendo principalmente opere grafiche su carta e sculture di Jacques Lipchitz in uno spazio che fungeva sia da galleria che da libreria. Cfr. *Jeanne Bucher: Une galerie d'avant-garde 1925-1946*, Editions d'Art Albert Skira S. A., Ginevra, 1994.

⁸⁵¹ Cfr. Paragrafo I.5. *L'attività espositiva: lo spazio di Avenue du Wagram*.

⁸⁵² Cfr. Jeanne Bucher. *Une galerie d'avant-garde, 1925- 1946. De Max Ernst à de Staël*, op. cit., p. 17.

Jeanne Bucher, inoltre, contribuì economicamente all'organizzazione della mostra *Thèse Antithèse Synthèse* organizzata a Lucerna nel 1935 - dove esposero diversi artisti di Abstraction-Création⁸⁵³ - come testimonia la presenza del suo nome come finanziatore nel colophon della pubblicazione⁸⁵⁴.

Un'altra galleria che mantenne rapporti con gli astratti fu la Galerie Percier; nel 1924 la galleria fu la prima a dedicare una mostra a Gabo e Pevsner, che presentava un'introduzione in catalogo di Waldemar George⁸⁵⁵. Nel settembre del 1929 Nelly Van Doesburg inviava una lettera al mercante chiedendo un contributo per l'organizzazione della mostra di Amsterdam ESAC – Expositions sélectes d'art contemporain⁸⁵⁶, occasione nella quale esposero molti artisti astratti⁸⁵⁷, testimonianza del fatto che Percier ancora alla fine degli anni Venti fosse un interlocutore attivo nella promozione di iniziative che coinvolgevano il *milieu* neoplastico e costruttivista parigino. Al volgere degli anni Trenta Percier alternava la promozione di cubisti⁸⁵⁸ al sostegno di artisti emergenti, come attesta l'esposizione di Alexander Calder, organizzata nel maggio del 1931. La prefazione nel catalogo dell'esposizione, a firma di Fernand Léger, poneva l'accento sugli aspetti più immaginifici dell'opera dello scultore americano, riconoscendone il debito della lezione neoplastica:

⁸⁵³ Si rimanda al capitolo I.4. *Una pagina del 1935: Kandinsky e Picasso*.

⁸⁵⁴ *Thèse, antithèse, synthèse: Arp, Braque, Calder, Chirico, Derain, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Gonzalez, Gris, Hélion, Kandinsky, Klee, Léger, Miró, Mondrian, Nicholson, Ozenfant, Paalen, Picasso, Täuber-Arp*, catalogo della mostra, 24 febbraio – 31 marzo 1935, Kunstmuseum Luzern, Lucerna, 1935.

⁸⁵⁵ Gabo et Pevsner, Galerie Percier, 1924, Fonds Percier, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

⁸⁵⁶ Lettera di Nelly van Doesburg indirizzata alla Galerie Percier, Fonds Percier, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

⁸⁵⁷ *Exposition Sélect d'Art Contemporain*. Organizzata da Théo e Nelly van Doesburg allo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1929, la copertina del catalogo è disegnata da Tutundjian. Furono presenti Arp, Marcelle Cahn, Campigli, Charchoune, Cupera, Daura, Despujol, Théo Van Doesburg, Engel Rozier, Ferat, Fernandez, Freundlich, Torrès García, Crotti, Kosnick-Kloss, Kupka, Miro, Mondrian, Monteiro, Planas, Picasso, Poznanski, Shwab, Severini, Survage, Tutundjian, Villon, Fonds Percier, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

⁸⁵⁸ *Exposition d'œuvres cubistes, Charchoune, La Fresnay, H. Laurens, Léger, Marcoussis, Picasso, Carlsund*, Galerie Percier, 23 giugno – 5 luglio 1930, Fonds Percier, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

Néoplasticien à l'origine il a cru à l'absolu des deux rectangles colorés... son besoin de fantasia a rompu le lien; il s'est mis à "jouer" avec les matières: bois, platre, fil de fer... période pittoresque et spirituelle... Réaction; le fil se tend, devient rigide, géométrique – plastique pre – c'est l'époque actuelle – volonté anti-Romantique dominée par le souci de l'équilibre. Devant ces nouvelles œuvres transparentes, objectives, exactes, je pense à Satie, Mondrian, Marcel Duchamp, Brancusi, Arp, ces maîtres incontestés du beau inexpressive et silencieux. Calder est de cette ligne-là.⁸⁵⁹

Calder, arrivato nella capitale francese nel 1930, fu infatti introdotto nella cerchia di Mondrian e subito aderì alla nascente Abstraction-Création. Due recensioni uscite nella rassegna stampa francese e americana, conservate nel Fonds Percier, offrono la cifra della differente ricezione dell'astrattismo geometrico a Parigi e negli Stati Uniti a inizio anni Trenta. Si leggeva su «Petit Parisien»:

On parlera probablement plus tard des Hémetiques du XX siècle, nom d'écoles qui comprendra aussi bien les cubists d'hier que certains peintres d'aujourd'hui [...] Alexandre Calder, autre représentant de cet hémetisme, nous montre – à la galerie Percier – que l'on peut pousser infiniment plus loin la simplification du sujet. Il jongle avec le fil de fer et se specialize dans les essais d'équilibre, ce qui finit par être plus amusant qu'énigmatique, mais serait, nous pensons, beaucoup mieux à sa place dans un magasin de jouets que dans une galerie d'art⁸⁶⁰.

L'autore inseriva Calder nella scuola dell'"ermetismo del XX secolo", rimandando implicitamente all'astrattismo geometrico tacciato di incomunicabilità da parte della critica d'arte più attenta alle avanguardie⁸⁶¹. La stessa mostra, dove Calder esponeva ritratti realizzati in fil di ferro (*figura 78*), veniva recensita in questi termini su «The Chicago

⁸⁵⁹ Galerie Percier, Alexander Calder, 27 aprile-9 maggio 1931, Fonds Percier, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

⁸⁶⁰ *Salons et expositions* in «Petit Parisien», maggio 1931, Couprure de presse, Fonds Percier, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

⁸⁶¹ Cfr. Capitolo II. *I dibattiti intorno ad Abstraction-Création: le inchieste degli anni Trenta tra astrattismo e arte murale*

Tribune», testimoniando il differente tessuto critico e collezionistico che accoglieva l'astrattismo internazionale:

Many of the works shown by Calder are extremely witty. His abstract compositions in wire, sheet metal, wood and other materials are, according to Leo Stein, more complete and satisfying in their realization than the recent abstractions of Pablo Picasso. Mr. Stein, it is well known, was one of the “discovers” of Picasso, and is reputed to have made a fortune by buying his works when the latter was still unknown. In addition to the abstractions and drawings in India ink, there are wire characterizations of such well known figures as Kiki, Ozenfant, Miro, Mary Einstein, and Fernand Léger. Calder's work obviously amuses [...] but he is not being taken as a joke in France as one may learn by reading the introduction of the catalogue [...] Before his recent works, which are transparent, objective and exact, I think of Satie, Mondrian, Marcel Duchamp, Brancusi, Arp, those inconstable masters of an inexpressive and silent beauty⁸⁶².

Tra il 1933 e il 1934 l'attività della galleria Percier si fece meno intensa: organizzò ancora una mostra di Xceron e di Julio Gonzalez, alternando la programmazione con esposizioni di oggetti d'arte africana⁸⁶³. A differenza dei surrealisti – che proprio attraverso l'attività di Breton ed Eluard avevano fatto del mercato dell'arte la loro prima fonte di guadagno⁸⁶⁴ - non vi furono personalità di *courtier* che gravitarono attorno ad Abstraction-Création.

⁸⁶² Don Brown, *American Artist Wins Praise For His Work in Wire. Calder amuses in show by use of unusual materials*, 2 maggio 1931, «The Chicago Tribune», Couprure de presse, Fonds Percier, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

⁸⁶³ *Xceron*, 11 - 20 maggio 1933; Julio Gonzalez, 18 aprile - 8 maggio 1934; *Objets d'art negre*, 23 maggio - 6 giugno 1934, Fonds Percier, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

⁸⁶⁴ Già dai primi anni Venti erano riusciti a creare un mercato redditizio per le opere in loro possesso e tali pro-venti permettevano loro di mantenersi economicamente. Entrambi frequentavano regolarmente aste, acquistavano, vendevano e offrivano consulenze a collezionisti (è celebre l'attività di Breton per conto di Jacques Doucet, mecenate, collezionista d'arte e couturier bibliofilo). Si veda J. Drost, *Il sogno della ricchezza*, *op. cit.*

Anatole Jakovsky è accreditato come proprietario di una scultura di Calder⁸⁶⁵ ma non si attestano documenti che riconducano ad un ruolo di mediatore del critico moldavo per le compravendite, come avviene invece in ambito surrealista.

Se da una parte le gallerie che esposero artisti affiliati all'associazione erano consolidate nel mercato - non si trattava infatti di spazi effimeri o di breve durata come ne fiorivano a Parigi in ogni stagione⁸⁶⁶ - dall'altra parte il comportamento dei mercanti sembra considerare le proposte di Abstraction-Création più con cautela che con interesse.

Bucher, Loeb e Percier orientarono la loro programmazione degli anni Trenta, come nel caso di Léonce Rosenberg, su un doppio registro, esponendo opere ancora nel solco della tradizione cubista e surrealiste insieme: nessuno di questi dinamici mercanti correva il rischio di puntare tutto su un'unica tendenza estetica. Se da una parte vi era cautela nel promuovere gli astratti, dall'altra fioriva una schiera di mercanti che ancora nel dopoguerra ribadivano le critiche all'astrattismo in termini taglienti. Kahnweiler, ad esempio, rispondeva alla domanda di un possibile interesse per l'arte astratta in questi termini: "Moin que jamais. Je vois de mieux en mieux la nullité absolue, la vide grotesque de cette pauvre décoration murale. Un peintre, un vrai peintre, c'est un homme qui est ému par le spectacle du monde extérieur, et qui essaie de nous faire partager son émotion. Les abstraits ne font rien partager. Ils arrangent agréablement une surface, cela n'a rien à voir avec la peinture"⁸⁶⁷. La crisi economica colpì fortemente il mercato a metà del 1934, come testimoniano le parole di Rosenberg ad Albert Gleizes:

Je vous ferai part que, depuis un an, il est survenu les événements suivants: 1° la galerie Georges Petit, appartenant à Bignou et à Bernheim-Jeune, a été liquidée à l'amiable. 2° La galerie Bing, est entrée en liquidation judiciaire. 3° La galerie Kleinmann, disparue. 4° la galerie Grast, faillite. 5° la galerie Perdoux, faillite. 6° la galerie Bourgeat, fermée. 7° la galerie Le Portique a cédé son installation à un libraire. 8° la galerie Van Leer, faillite. 9° la galerie Vavin-Raspail va se réfugier en

⁸⁶⁵ *Thèse, antithèse, synthèse, op.cit.*

⁸⁶⁶ Percier, Loeb e Bucher erano infatti indicati come luoghi sicuri per gli acquisti da André Fage nel manuale del collezionista sopra citato.

⁸⁶⁷ Georges Bernier, Pierre Cabanne, *D.H.- Kahnweiler marchand et critique*, Séguier, Parigi, 1955, p. 47.

Suisse. 10° la galerie 23, disparue. 11° la galerie Bernheim-Jeune expose dans ses vitrines des automobile set des meubles simili 1800. 12° la galerie George Bernheim parle de fermer en Octobre. 13° la galerie Percier a cédé sa boutique à un marchand de vins. 14° la galerie Jeanne Bucher a sous-loué sa boutique. 15° la galerie Knoedler (place Vendome) a sous-loué son local⁸⁶⁸.

Nel 1934 Abstraction-Création decise di aprire il suo spazio espositivo nel contesto delineato in questa sede. L'attività poteva apparire come una sorta di contraddizione in termini per il tessuto marxista che animava l'associazione: da un lato si condannavano il mercato e i suoi metodi, dall'altro si contribuiva alla costruzione di un sistema *à part* (galleria e casa editrice, pubblicazioni). Tuttavia, la galleria di Abstraction-Création, come si è visto, non adottò strategie speculative per la vendita e l'acquisto di opere; oltre alle ragioni ideologiche, la rivendicazione della sua autonomia dal mercato, ribadita nella richiesta ufficiale di aiuti allo Stato⁸⁶⁹, si inseriva in un clima di rivendicazione delle tutele da parte degli operatori dell'arte contemporanea. Nell'ambito delle gallerie ci furono personalità che, dopo il 1934, si fecero promotrici di politiche riservate al settore privato: Jeanne Bucher, ad esempio, fu attiva nella formazione di un sindacato dei galleristi che ambiva a centralizzare gli spazi e a mettere in comune alcune spese per far fronte alla crisi economica, ad esempio quella dell'elettricità⁸⁷⁰. Inoltre, la gallerista fu tra le fondatrici, assieme a Marie Cuttoli, dell'APAM, l'associazione che si era proposta di prestare opere d'arte contemporanea per gli eventi temporanei legati alle aperture notturne le sale del Louvre, iniziativa promossa dal Front populaire⁸⁷¹. La modalità operativa di queste associazioni private, l'importanza che ebbero per il sostegno agli artisti e le eventuali strategie di rilancio nel mercato che attivarono, è un argomento finora non indagato. In questa sede si sottolinea che tra il 1934 e il 1935 crebbe la lista delle esposizioni organizzate da galleristi per le quali era stato richiesto un aiuto finanziario o un

⁸⁶⁸ Lettera di Léonce Rosenberg ad Albert Gleizes, 14 gennaio 1934, Fonds Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

⁸⁶⁹ Cfr. I.5. *Lo spazio di Avenue Wagram* e II.7. "*Abstraction-Création est une gloire nationale*".

⁸⁷⁰ *Jeanne Bucher. Une galerie d'avant-garde*, op. cit., p. 37.

⁸⁷¹ Sull'argomento P. Ory, *La Belle illusion*, op. cit., pp. 263-267.

acquisto da parte dello Stato⁸⁷², a testimonianza che l'attività di Abstraction-Création si indirizzò verso strategie che guardavano anche al mercato privato.

VI.4. Sulla marginalizzazione dell'astrazione geometrica negli acquisti di Stato

“Auguste Herbin a certainement sa place aux origines du cubisme. Son évolution des plans analytiques figurés par l'abstraction est d'une logique parfaite. Ce “peintre du peuple” pourrait être invité à présenter deux de ses œuvres à la Commission des achats”⁸⁷³. Con queste parole il conservatore del Musée National du Luxembourg scriveva al Directeur général des Beaux-Arts, George Huisman per mediare l'acquisizione di alcuni dipinti del pittore nelle collezioni statali. Herbin veniva indicato come “pittore del popolo”, biglietto da visita che si era costruito nel corso della sua attività militante. Una delle prime misure che prese Huisman da Direttore fu di riformare la politica degli acquisti di Stato, elargendo somme importanti anche ad artisti rinomati⁸⁷⁴, ragione che spiega l'intensificarsi di richieste di sostegno pervenute al Gabinetto dal febbraio del 1934, data del suo insediamento⁸⁷⁵.

Le opere di Herbin non furono acquisite in ragione della mancanza di fondi⁸⁷⁶; l'anno successivo l'artista scriveva al Ministro dell'Educazione Nazionale Jean Zay, lamentandosi della disattenzione nei suoi confronti dimostrata dalla Direzione alle Belle Arti, a differenza dell'atteggiamento dimostrato nei confronti dei colleghi della stessa generazione:

Les personnes qui ont la responsabilité des achats ont négligé, jusqu'à présent, de s'intéresser à mon œuvre [...] Je suis âgé de 55 ans [...] Ce fait peut avoir pour moi

⁸⁷² Expositions artistiques diverses à Paris et en province, patronage des Beaux-arts, Prêts et éventuellement achats d'œuvres d'art, Archives Nationales, Parigi, F21/4079-4085.

⁸⁷³ Dossier Herbin, Archives Nationales, Parigi, F21/6736.

⁸⁷⁴ Sull'attività di Huisman si rimanda a AaVv, *Le Front Populaire et l'art moderne, Hommage à Jean Zay*, Musée des Beaux Arts, Orléans, 1995.

⁸⁷⁵ Sulla sua attività si rimanda a Hélène Serre de Talhouet, “*Placé pour être utile*”. *Georges Huisman à la direction générale des Beaux-Arts*, Tesi di Dottorato in Histoire de l'art contemporain, Université Charles de Galle -Lille III, Tutor Francois Robichon, 2015. Nella tesi l'autrice non fa riferimento agli scambi con Herbin.

⁸⁷⁶ Comunicazione dell'8 dicembre 1936, Archives Nationales, Dossier par artistes, Herbin, F21/6736.

les plus graves répercussions morales et matérielles en même temps qu'il constitue une injustice criante [...] Les responsables qui ont acquis des œuvres de Léger, Gleizes, Lothe, Delaunay, Metzinger, Valmier, Gondouin, n'ont pas le droit d'ignorer, et encor moins d'éliminer Herbin⁸⁷⁷.

Nel 1936 lo Stato acquisì sia *La danse* di Léger, tra i primi a beneficiare dell'attenzione del Ministero nel 1933⁸⁷⁸, che la *Ville de Paris* (1912) di Delaunay⁸⁷⁹, mentre a differenza di quanto affermato da Herbin, solo nel 1938 un'opera di Gleizes entrò nelle collezioni nazionali⁸⁸⁰. Al seguito della lettera di lamentele indirizzata da Herbin al Ministro, un sovrintendente della direzione scriveva a Huisman un rapporto sull'opera del pittore esprimendosi in questi termini:

M. Herbin est, en effet, un des peintres qui ont adhéré au cubisme. Il a pratiqué divers genres: cubisme abstrait, cubisme géométrique. Depuis quelques années il peint des tableaux que d'aucuns qualifieraient d'académiques, tout en traitant d'autre part des sujets qu'il croit "intellectuels". On pourrait acquérir à un prix qui ne soit pas prohibitif, une oeuvre de M. Herbin à titre de document⁸⁸¹.

Il sovrintendente giudicava la produzione del pittore come "accademica" e non mancava di definire con una certa ironia la convinzione che l'artista ritenesse le sue opere "intellettuali", aggettivo che evoca l'accusa di cerebralità diffusamente rivolta all'arte astratta. Nel 1937 venne acquisito, dopo una lunga trattativa, il dipinto *Nature morte*: l'opera, realizzata tra il 1922 e il 1925, apparteneva alla fase purista di Herbin, testimoniando lo scarso interesse che

⁸⁷⁷ Lettera di Herbin a Jean Zay, 29 gennaio 1937, Archives Nationales, Dossier par artistes, Herbin, F21/6736.

⁸⁷⁸ *Femme, intérieur*, data di acquisto 1933; Archives Nationales, F/21/6754; *La danse*, data di acquisto 1936

⁸⁷⁹ Dossier par artistes, Robert Delaunay, Archives Nationales, F/21/6736. *Le tours de laon e Nature morte portugaise* furono acquisite nel 1935 e nel 1938 *Air, Fer, Eau; Ibidem*.

⁸⁸⁰ *Crucifixion*, data di acquisto 1938, F/21/6745

⁸⁸¹ "Monsier le Directeur Général", 12 Febbraio 1937, Archives Nationales, Dossier par artistes, Herbin, F/21/6736

Huisman ebbe per l'arte astratta di derivazione geometrica. **(figura 79)** Ne è conferma l'esposizione *Origine et développement de la peinture internationale de l'art international indépendant* organizzata nel 1937 nell'ambito dell'Exposition Internationale⁸⁸². La mostra era presieduta, nel comitato organizzativo, da George Huisman, e il campo espositivo copriva tutta la ricerca plastica, da Cezanne all'astrazione. Tuttavia, in una "lettera aperta" datata 20 agosto 1937 indirizzata agli organizzatori, molti artisti e intellettuali tra cui Herbin protestavano per la mancanza di alcuni nomi fondamentali dell'arte indipendente, presentando una lista che indicava sia i padri dell'avanguardia russa Malevich, Tatline e Rodchenko che gli artisti costruttivisti che avevano animato Abstraction-Création e avevano rapporti consolidati con la Francia tra i quali Vordemberge Gildewart, Schwitters, Albers, Moholy-Nagy, Stazewski, Streminski, Kobro, Van Doesburg⁸⁸³.

Era invece presente Kandinsky, che entrò nelle collezioni nazionali nel 1937 con l'opera *Ligne blanche*⁸⁸⁴ **(figura 80)** e Laure Garcin, che vide acquisita una natura morta di ascendenza cubista⁸⁸⁵. L'unico dipinto di derivazione costruttivista presente nelle collezioni statali francesi prima del dopoguerra fu la tela di Otto Freundlich intitolata *Hommage aux peuples de couleur*. **(figura 81)**

Si trattava del cartone per un trittico a mosaico, donato allo Stato per iniziativa di Jeanne Bucher, la quale aveva organizzato nel 1938, in occasione del sessantesimo compleanno dell'artista tedesco, una mostra personale al pittore nella sua galleria. All'esposizione seguì una sottoscrizione per aiutare l'artista perseguitato dal regime nazista⁸⁸⁶. Queste note sulle scelte operate dalle istituzioni museali dimostrano che la continuità con la quale Abstraction-Création presentò i suoi associati e i rapporti istituzionali avviati da Vantongerloo nel 1935

⁸⁸² Sull'attività del museo si rimanda al recente lavoro di Costanza Ballardini, *La politica espositiva del Musée du Jeu de Paume tra 1931 e 1939. Il caso di Origines et développement de l'art international indépendant*, Laurea Magistrale in storia delle arti e conservazione dei beni artistici, Relatore: Maria Chiara Piva, Università Ca' Foscari, Venezia, anno accademico 2015-2016.

⁸⁸³ Archives Nationales, Cote 20144707/95, lettera aperta del 7 agosto 1937.

⁸⁸⁴ *Ligne blanche*, data acquisto 1937, Dossier par artiste, Wassily Kandinsky, Archives Nationales, F/21/6751.

⁸⁸⁵ *Nature morte*, data di acquisto 1937, Dossier d'artistes, Laure Garcin, Archives Nationales F/21/6744.

⁸⁸⁶ Lo Stato acquisì un'opera di Freundlich, *Mon ciel est rouge*, solo nel 1953. Dossier par artiste, Otto Freundlich, *Mon ciel est rouge*, data acquisto 1953, F/21/6924.

non furono sufficienti a promuovere le tendenze geometriche dell'astrazione parigina⁸⁸⁷, situazione che perdurò nel secondo dopoguerra.

⁸⁸⁷ Le comunicazioni tra l'artista belga e la direzione delle Belle Arti non portarono ad acquisti diretti della sua opera. Dossier par artiste, Georges Vantongerloo, Archives Nationales, F/21/7024.

Capitolo VII

La fortuna critica di Abstraction-Création

VII.1. La rimozione del “lato oscuro” di Abstraction Création: la vicenda critica di Michel Seuphor

In una delle ultime lettere, Michel Seuphor ripensava al periodo tra le due guerre affermando che l'avvicinamento all'astrattismo aveva significato per lui l'orizzonte di un ordine possibile negli anni oscuri segnati dai disastri della guerra:

Je me sens obligé de vous écrire (...) combien cette phase de ma vie, qui va de la conférence de van Doesburg à Anvers, en octobre 1921 (sic), à ma fixation définitive sur Paris, en avril 1925, aura été déterminante pour la suite, en somme la fixation d'une assise sur laquelle je vis encore. Depuis des années, tout, dans le monde, semblait se diriger vers un négativisme absolu. Le premier Manifeste du Futurisme (1909) proclamait : La guerre seule hygiène du monde, la haine de la femme, les belles idées qui tuent... Marinetti, en somme, répétait Nietzsche : Die umwertung aller Werte (...). La guerre confirmait cela avec plusieurs millions de cadavres, et la révolte de Spartakus. La conférence de van Doesburg m'apportait une solution non destructive de tout cela. Au lieu d'aller tout droit vers le chaos, il proposait, via Mondrian, l'abstraction géométrique dans sa réduction au simple rythme horizontal-vertical. C'était un merveilleux symbole pour moi, une sorte de pauvreté évangélique dans les arts plastiques. C'était la paix retrouvée au milieu de la sauvagerie de l'expressionnisme allemand, et c'était en même temps l'aboutissement logique du cubisme. Cela faisait tilt en moi au point de refouler le flamingantisme en seconde zone⁸⁸⁸.

La testimonianza suggerisce con quanta partecipazione l'intellettuale belga, formatosi in ambito letterario e nei circoli anarchici di Anversa, visse il suo avvicinamento all'arte e di

888 Lettera di Michel Seuphor a Michel Germain, 14 giugno 1992 citata in A. Germoz e A. Caers, *Special Seuphor* in Archipel Cahier International de littérature, Archipel-De Blauwe, Anversa-Bruxelles, 2001, p. 113.

conseguenza le ragioni profonde che lo portarono ad esercitare un'attività critica orientata alla difesa della linea di ricerca più razionalista delle tendenze astratte che operavano a Parigi negli anni tra le due guerre. La storicizzazione dell'astrattismo negli anni del dopoguerra in ambito francese portò infatti la firma di Michel Seuphor: il critico belga cominciò a costruire sin dai primi testi una storia dei raggruppamenti astratti parigini che mettesse in luce i legami con la lezione del costruttivismo e di Mondrian.

Questa impostazione critica poggiava i suoi fondamenti intellettuali nell'attività di esordio come fondatore del gruppo Cercle et Carré nella direzione di un mercato antisurrealismo. Michel Seuphor nell'editoriale di «Cercle et Carré» qualificava la rivista come nemica giurata del “cattivo gusto”, del pubblico compiacente, dei mercanti che sostenevano il soggettivismo in arte - “Le subjectif présent partout réduit à un minimum d'autorité”⁸⁸⁹. Rispondendo alle critiche rivolte alla mostra del gruppo alla Galerie 23 uscite su «Comoedia», Seuphor non perdeva occasione per ribadire il carattere della rivista da lui fondata come contraria alla “depravazione” del surrealismo⁸⁹⁰. La nozione di “ordine” si presentava spesso all'interno delle dichiarazioni pubblicate in «Cercle et Carré» come esigenza morale e sociale⁸⁹¹, mentre il surrealismo ne rappresentava i valori opposti. Nel primo Manifesto del Surrealismo, André Breton descriveva il suo movimento in opposizione a quel ramo del pensiero moderno che trovava le sue radici nella filosofia positivista: il manifesto si contrapponeva, esplicitamente, al processo logico e al razionalismo “assoluto”⁸⁹².

889 M. Seuphor, *Pour la défense d'une architecture*, «Cercle et Carré», n. 1, 15 marzo 1930.

890 “Nous avons dit d'ailleurs nous-mêmes que nous ne faisons que reprendre consciemment une carrière qui n'avait plus son défenseur dans le monde de l'art, monde abandonné depuis trop d'années au laisser aller à la dépravation surréalistes”. Rédaction, «Cercle et Carré», n. 2, 15 aprile 1930.

891 “Et voilà que nous avons mis le doigt sur le rôle total de l'artiste : 23. Etablir sur les bases d'une structure sévère, simple et nue dans tous ses parties, et dans une principe d'unité étroite avec cette structure non cachée, une architecture qui, par les moyens techniques et physiques spéciaux à l'époque, exprime en un langage clair le vari immanent et immuable, reflète dans son organisation particulière l'ordre magnifique de l'univers”. Seuphor, *Pour la défense...*, op. cit.

⁸⁹² “Nous vivons encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire.

La pubblicazione del secondo manifesto, nel 1929, portò invece il surrealismo ad affrontare la questione del nuovo ordine sociale e della potenzialità di azione “rivoluzionaria” dell’arte⁸⁹³, invadendo l’orizzonte ideologico sul quale si era fondato il costruttivismo. In questo contesto Seuphor vide la creazione del gruppo Cercle et Carré come una necessaria presa di posizione e di difesa dei valori del modernismo razionale. In *Pour la défense d’une architecture* il critico belga affermava che il termine “rivoluzione” – assorbito ormai da Breton – fosse una “follia” a cui preferire “ordine” e “perfezione”, parole care al razionalismo:

A la place de révolution nous mettons l’ordre et la volonté de perfection [...] On peut très bien concevoir une révolution sans gesticulation romantique, sans recours à la force brutale : un ordre inférieur : une révolution qui n’est pas guerre sociale, mais une phase de l’évolution du monde⁸⁹⁴.

In una testimonianza successiva, Seuphor ricordò che il nome «Cercle et Carré» venne pensato come “l’emblème le plus simple de la totalité des choses. Le monde rationnel et le monde sensoriel”⁸⁹⁵. Il critico affermava di essersi ispirato agli antichi simboli cinesi della terra e del cielo, alla geometria rettilinea e curvilinea (l’uomo e la donna), pensando a Mondrian da una parte e ad Arp dall’altra. Quel “mondo dei sensi” evocato da Seuphor non

Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience”. André Breton, *Manifeste du Surrealisme*, 1924; Parigi, p.1.

⁸⁹³ André Breton, *Le Seconde Manifeste du Surrealisme*, Parigi, 1928.

⁸⁹⁴ M. Seuphor, *Pour la défense...*, in «Cercle et Carré», n. 1, cit.. Si trattava di un’impostazione critica sposata dai modernisti anche italiani. Si cita a titolo d’esempio la monografia su Sant’Elia che Sartoris scrive per le edizioni di Scheiwiller nel pieno spirito di «Cercle et Carré»: “Essendo l’arte, innanzitutto, un bisogno di creare e non di imitare [i precursori trovarono] affinità di spirito con il purismo sapiente di Ozenfant e Jeanneret, la ricchezza severa di Flouquet, il brio lirico di Baumeister, la superrealtà dei rapporti plastici di Mondrian, l’equilibrio ritmico e tonale di Gino Severini [...] contrariamente ai principi dadaisti Picabia e Tzara (conchiusi più tardi nel surrealismo di Breton e Aragon), lontani dalle finalità pratiche dell’architettura, è ormai palese che il primo futurismo italiano, il cubismo francese, l’elementarismo olandese e tutte le altre tendenze affini, hanno offerto spontaneamente un contributo massimo per l’affermazione del razionalismo architettonico europeo”. A. Sartoris, *Sant’Elia*, Edizioni Scheiwiller, Milano, 1930.

⁸⁹⁵ Michel Seuphor, *Le style et le cri. Quatorze essais sur l’art de ce siècle*, Seuil, Parigi, 1965, p. 110.

aveva nulla in comune con la sensualità surrealista, ma piuttosto di una conciliazione tra sfera naturale e razionale, come dimostra un manoscritto inedito conservato nell'archivio del critico: “La nature tend au cercle, la nature de l’homme tend au carré. Le carré sera toujours dans le cercle, puisque nous sommes sur la rotondité, puisque la rotation des astres nous entoure”⁸⁹⁶, scriveva Seuphor.

La sua posizione contro il movimento di Breton sarà ancora più tagliente nell'unico contributo a sua firma apparso sulla rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif», dove definì il surrealismo come una “malattia” alla quale si doveva opporre l'integrità “fisica, morale, intellettuale”⁸⁹⁷. Seuphor descriveva il surrealismo come una “operazione parassitaria” volta a “sedurre il pubblico” attraverso una profondità intellettuale solo apparente riferita a Freud ed il comunismo, mentre la principale preoccupazione del movimento era quella di idolatrare “ce petit morceau de merde que chacun a dans son coeur”⁸⁹⁸. Il critico belga credeva che, attraverso il contrasto con il surrealismo, gli artisti che

⁸⁹⁶ In un manoscritto inedito conservato presso l'archivio del critico belga si leggono alcuni appunti sull'idea di cerchio e quadrato: “La nature tend au cercle, la nature de l’homme tend au carré. Le carré sera toujours dans le cercle, puisque nous sommes sur la rotondité, puisque la rotation des astres nous entoure. Mais il y a aussi un cercle dans le carré, notamment son point central qui a permis de le construire, de le faire égaux ses quatre angles et qui permet de le faire tourner. Ainsi il y a un petit soleil dans le cœur du constructeur, qui est son idéal de constructeur. Et le petit soleil est entré en lui par la forme ronde du regard”. Cartella manoscritti, n. inventario 13300, Archivio Seuphor, Letterenhuis, Anversa. Si rimanda a D. Amico, *Contributi sull'arte astratta negli anni Trenta: la rivista Cercle et Carré*, 2015-2016, op.cit., p. 87.

⁸⁹⁷ “Ainsi quand une maladie nous attaque la santé prend conscience de sa valeur et, dans la lutte pour sauvegarde, se découvre des qualités et des aptitudes dont la connaissance organique lui sera d'une précieuse utilité une fois la stabilité (physique, morale, intellectuelle) rétablie”. Seuphor, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, 1932, p.11.

⁸⁹⁸ “J'entends par surréalisme ce vaste mouvement littéraire, qui a si tristement influencé les peintres et qui devait naître en 1924 sur les ruines éparses du dadaïsme négatif sous le titre ridicule et empanaché de «révolution surréaliste. beaucoup de bruit, quelque vaisselle cassée et retentissement mondial (dans les principales villes d'Europe des écoles sous-surréalistes se fondèrent presque immédiatement), mais à la première analyse rien de stable ni de positif : d'un côté un vaste parasitage sur guillaume apollinaire (mais sans sa puissance et son indiscutable personnalité), d'un autre côté mise à profit de toutes les facilités opportunistes du moment afin de faire "public,, sous un vernis d'intellectualité: Freud et communisme en somme leur principale préoccupation consiste à adorer comme une idole en le grandissant à l'homme entier “ce petit

si erano formati in ambito cubista e costruttivista avrebbero potuto ribadire la propria identità e tramandarla alle nuove generazioni, preoccupazione dichiarata da Seuphor proprio sulle pagine di «Abstraction Création Art Non Figuratif»:

J'estime donc que ce serait pour le plus grand bien de l'art nouveau et de la pensée nouvelle si leur expression prouvait rester encore quelque temps le privilège d'un petit noyau d'artistes et de penseurs. [...] J'estime aussi que cet art qui est jeune encore ne saurait que gagner en conscience et en richesse s'il se heurte à des mouvements en réaction tels que le...mouvement surréaliste [...] L'art nouveau et la pensée nouvelle logiquement issus des apports nouveaux du siècle et des nouvelles valeurs culturelles et sociales, se développant et se précisant parallèlement à ces valeurs, avaient besoin du surréalisme révolutionnaire et réactionnaire afin de prendre mieux conscience d'eux mêmes, de leurs limites logiques et de leurs possibilités. [...] En conclusion il nous faut donc apprécier le surréalisme pour le service qu'il rend sans le vouloir à la pensée nouvelle il nous faut aimer sincèrement nos ennemis et veiller à ce qu'il ne nous en manque jamais, car la vie serait bien pauvre sans la lutte constante de l'être dans son effort vers le bien le mal est nécessaire au bien comme la nuit est nécessaire au jour et la souffrance à la joie.⁸⁹⁹

La vicenda di Abstraction-Création entrò primi scritti di Seuphor pubblicati nel dopoguerra in fase dimessa rispetto a Cercle et Carré, sempre presentata come “ideale proseguimento” del gruppo da lui fondato. Il critico belga era stato escluso dalle prime riunioni di fondazione della nuova associazione, probabilmente a causa dei contrasti con Van Doesburg relativi alle diverse impostazioni che avevano caratterizzato Cercle et Carré da Art Concret⁹⁰⁰. Nel romanzo autobiografico *Les évasions d'Olivier Trickmansholm*, scritto nel 1938 e pubblicato nel 1946⁹⁰¹, Seuphor raccontava il sogno del suo alter ego Olivier di lanciare una nuova rivista intitolata *Les Jours del'Art*, progetto abbandonato a causa di una malattia improvvisa

morceau de merde que chacun a dans son cœur”, pour citer un des leurs et non le moins bourgeois”. Seuphor, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, 1932, p.11.

⁸⁹⁹ *Ibidem*.

⁹⁰⁰ Cfr. Paragrafo I.1.

⁹⁰¹ M. Seuphor, *Les évasions d'Olivier Trickmansholm*, Éditions du Pavois, Parigi, 1946, pp.179-181.

che lo allontanò da Parigi. Nel romanzo, racconta Seuphor, durante l'assenza del protagonista il progetto della pubblicazione da lui immaginato era stato realizzato a sua insaputa⁹⁰². Il passaggio si riferiva chiaramente alla vicenda di Abstraction-Création: per il critico, questo fu un vulnus attorno al quale si esercitò la sua attività di storico.

Nel 1949 venne commissionata a Michel Seuphor l'edizione di un libro sull'arte astratta a Parigi negli anni Trenta: nasceva così *L'art abstrait: ses origines, ses premières maîtres*⁹⁰³ in occasione dell'omonima mostra organizzata dal critico alla Galerie Maeght. Seuphor doveva rispondere al vuoto editoriale che si era creato intorno all'astrattismo nel primo dopoguerra: Bernard Dorival, ad esempio, nel suo volume sulla pittura francese contemporanea pubblicato nel 1946, non si era preoccupato di includere un capitolo sull'arte astratta⁹⁰⁴. Nel volume *L'art abstrait: ses origines, ses premières maîtres* Seuphor presentava Parigi come centro dell'arte astratta negli anni Trenta e dedicava cinque pagine a Cercle et Carré accennando solo brevemente ad Abstraction-Création, che risultava fondata dai soli Vantongerloo e Herbin. Seuphor eliminava il ruolo di Van Doesburg nei primi passaggi di formazione dell'associazione e non faceva accenno alle presenze “eterodosse” del gruppo maggiormente legate al surrealismo, quali Seligmann, ad esempio.

La soggettività dell'autore emergeva in diversi passaggi: Seuphor, presentandosi come pioniere della critica d'arte sull'astrattismo, si riferiva ai suoi incontri, alle esperienze e alle attività svolte per difendere gli artisti astratti negli anni Trenta. Quando, ad esempio, affermava che Abstraction-Création non sarebbe potuta nascere se Torres-García non gli avesse fatto visita nel 1929 e se non fosse nata Cercle et Carré, la prospettiva testimoniale aveva la meglio sul discorso storico-scientifico⁹⁰⁵. L'introduzione del libro intitolata *Défense et illustration del'art abstrait* si attestava significativamente entro il solco della critica militante che ancora nel dopoguerra si divideva tra detrattori e sostenitori dell'astrattismo,

⁹⁰² *Ibidem.*

⁹⁰³ M. Seuphor, *L'art abstrait: ses origines, ses premières maîtres*, Maeght, Parigi, 1949.

⁹⁰⁴ Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, tome 3, Gallimard, Parigi, 1946, p. 14. Dorival descriveva anche nell'edizione precedente del volume l'arte astratta come “intellectualisme à l'usage d'une élite façonnée par une culture d'une raffinement extrême, il lassa bientôt cette élite même...”. B. Dorival, *Les Etapes de la peinture française*, Gallimard, Parigi, 1943, p. 13.

⁹⁰⁵ M. Seuphor, *L'art abstrait: ses origines, ses premières maîtres*, op.cit., p. 50.

dichiarando la posizione di Seuphor nella seconda schiera. Era il periodo in cui venivano scritte le prime monografie sull'arte astratta a firma di Michel Ragon⁹⁰⁶, Léon Dégand⁹⁰⁷ e Michel Brion⁹⁰⁸, volumi che rispondevano ai dibattiti animati dal Salon des Réalités Nouvelles e dal successo dell'espressionismo astratto americano. Gli storici dell'arte francesi si dividevano fra chi rivendicava l'importanza dell'arte astratta europea per la formazione dei giovani americani e chi continuava a schierarsi contro la "scuola" costruttivista e neoplastica.

La resistenza verso l'astrattismo matematicamente rigoroso portò Charles Estienne alla pubblicazione nel 1950 de *L'art abstrait est-il un académisme?*; il critico segnalava il pericolo dell'accademismo dell'arte astratta, ancora una volta riscontrato nello stile geometrico, nella sua commistione con le arti decorative e nella lontananza con i fatti della vita dell'uomo⁹⁰⁹. La rivendicazione della vitalità della tendenza geometrica, che trovava la

⁹⁰⁶ Ragon aveva esteso il concetto di École de Paris alle tendenze geometriche internazionali astratte che avevano trovato il loro centro nella Parigi degli anni Trenta. Abstraction-Création veniva presentata come associazione che continuò la tradizione del Cercle et Carré. Michel Ragon, *L'Aventure de l'art abstrait*, Robert Laffont, Parigi, 1956, p. 240.

⁹⁰⁷ Léon Dégand, critico attivo per la Galerie Denise René, pubblicò nel 1956 il libro *Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction*. Nel capitolo introduttivo illustrava in questi termini la natura del suo libro: "Une première esquisse de l'ouvrage se limitait à une sorte de "défense et illustration" de la peinture abstraite. N'est-il pas nature, pour un critique actif, de se préoccuper avant tout de la peinture la moins familière au public? C'était compter sans notre éducation picturale ordinaire qui, par la force des choses, demeure tout imprégnée d'esprit figuratif". Secondo l'autore, il problema alla base del perdurare delle critiche all'arte astratta si fondava sul fatto che questa fosse letta dei termini della rappresentazione, sulla quale si fonda la conoscenza e il meccanismo psicologico del riconoscimento della forma. Il critico invece credeva fosse possibile educare l'occhio del pubblico ad una comprensione una sorta di glossario del linguaggio astratto ("table rase", "espace", "pesanteur", "elements graphiques et chromatiques") avevano significati specifici ai quali veniva attribuita una più facile lettura dell'opera. Léon Dégand, *Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne, 1956.

⁹⁰⁸ Nel 1956, Marcel Brion pubblicò una monografia sull'arte astratta dal titolo *Art Abstrait*, dove segnalava per ogni artista la partecipazione o meno a Abstraction-Création. Marcel Brion, *Art abstrait*, Albin Michel, Parigi, 1956.

⁹⁰⁹ "Étes-vous des artisans ou des poètes? Si oui au premier point de l'alternative, vous subordonnez immédiatement votre art (au mieux) à d'autres fins que lui-même... c'est à dire l'homme qui es t'en vous et que cet art exprime, vous le fait dépendant, par exemple de l'architecte [...] l'art appliqué [...] bonnes

sua roccaforte nella Galerie René Drouin⁹¹⁰, sostenuta da Michel Seuphor nei suoi scritti e confermata dalla sua attività di artista successiva, orientata in direzione ottico-cinetica⁹¹¹, può essere letta come una forma di resistenza alle espressioni più liriche e gestuali verso cui si orientava la nuova generazione dei pittori francesi, come accadeva per il gruppo Cobra.

La pubblicazione della nuova rivista francese «Cimaise»⁹¹² nel 1952 fu il primo passo verso un approfondimento sull'astrattismo e molti articoli furono dedicati ai membri di Abstraction-Création, come testimoniano le copertine della rivista. **(figura 82)**

Nel 1957, Michel Seuphor pubblicava il *Dictionnaire de la Peinture abstraite*⁹¹³ nel quale delineava il contesto parigino dopo il 1925 come un momento di stasi per l'astrattismo, fino alla comparsa di Cercle et Carré⁹¹⁴. Abstraction-Création è citata come sua erede e garante della continuità della stessa linea di ricerca astratta anche nel Salon des Réalités Nouvelles⁹¹⁵. In questa sede Seuphor dedicava lunghi passaggi all'opera di Mondrian, citando nelle note anche le parole di Le Corbusier, con lo scopo di accreditare l'influenza che ebbe il pittore olandese sul clima parigino tra le due guerre: “Le Corbusier appelle Mondrian un ‘pèlerin

décorations”. Charles Estienne, *L'art abstrait est-il un académisme?*, Éditions de Beaune, Parigi, 1950; sulla figura del critico si rimanda a Nathalie Reymond, *L'art à Paris entre 1945 et 1950, à travers les articles de Charles Estienne dans Combat*, in AaVv, *Art et Idéologies*, CIEREC, Saint-Etienne, 1976 e Jean-Clarence Lambert, *Charles Estienne et l'art à Paris 1945-1966*, Ed. Centre National des Arts Plastiques, Parigi, 1984.

⁹¹⁰ Mentre si registra un vuoto delle esposizioni parigine dedicate all'astrazione per tutti gli anni Cinquanta, argomento che potrebbe essere oggetto di uno studio dedicato alla storia delle mostre d'arte astratta, Nelly Van Doesburg organizzava la mostra *Arte concret* alla Galerie René Drouin nel 1945. *Art Concret*, Galerie René Drouin, Parigi, 15 giugno -13 luglio 1945.

⁹¹¹ La produzione artistica di Michel Seuphor non è stata finora oggetto di un approfondimento, se si esclude il catalogo della mostra a cura di Henckels pubblicato nel 1976. H. Henckels (a cura di), *Seuphor*, Mercatorfonds, Anversa, 1976. Il critico ebbe anche molti rapporti con l'Italia, in particolare con la Galleria Lorenzelli (D. Amico, *Contributi sull'arte astratta negli anni tra le due guerre: la rivista «Cercle et Carré»*, 2015-2016, op.cit.1).

⁹¹² Per un excursus sulla storia della rivista si rimanda a Corine Girieud, *Cimaise 1952-1963: une revue dans une période de transition: du monopole parisien à la suprématie new-yorkaise*, Mémoire de maîtrise, relatore Philippe Dagen, Paris 1-Panthéon Sorbonne, 2001.

⁹¹³ Michel Seuphor, *Dictionnaire de la Peinture abstraite*, Fernand Hazan, Parigi, 1957.

⁹¹⁴ “[De 1925] Il faudra attendre près de cinq ans pour que semblable effort en faveur de l'art abstrait se renouvelle. En avril 1930, l'exposition Cercle et Carré s'ouvrit à la Galerie 23”. *Ivi*, p. 49.

⁹¹⁵ *Ivi*, p. 51.

héroïque' dont la 'destinée tragique' devait montrer à la jeunesse le chemin de l'architecture"⁹¹⁶. Anche la scelta delle illustrazioni del *Dictionnaire* risulta significativa: Seuphor pubblicava riproduzioni delle opere di Piet Mondrian e Otto Freundlich, rappresentati assieme a El Lissitzky, Moholy Nagy e Schwitters, per commentare il paragrafo intitolato *L'art abstrait entre les deux guerres*. (figura 83)

I passaggi sopracitati testimoniano quanto il critico belga riportasse nei suoi volumi storici lo stesso orizzonte critico che aveva caratterizzato Cercle et Carré. Nel testo pubblicato in occasione della mostra *Construction and Geometry in painting: From Malevich to Tomorrow* alla Galerie Chalette di New York nel 1960, Seuphor affermava che Cercle et Carré prima ed Abstraction-Création poi, avessero avuto la precisa missione di promuovere l'astrazione geometrica in opposizione al surrealismo⁹¹⁷. La scelta di Seuphor di legare Cercle et Carré ad una tendenza "geometrica" si contestualizzava all'interno della *querelle du froid et du chaud*, la rivalità tra l'astrazione geometrica (*l'abstraction froide*) e quella lirica (*abstraction chaude*) che caratterizzava la situazione artista a Parigi sin dagli anni Cinquanta, e quindi l'obiettivo di Seuphor di fare del gruppo "a symbol of resistance and endurance for geometric abstraction"⁹¹⁸.

Si può affermare che lo stesso atteggiamento critico valse per Abstraction-Création presentata negli scritti di Seuphor sempre in continuità con gli obiettivi del gruppo fondato da lui fondato. Nel 1962 usciva il volume *La Peinture abstraite, sa genèse, son expansion*⁹¹⁹ dove il critico indicava il dato di diffusione degli iscritti ad Abstraction-Création oltre le quattrocento unità, informazione ripresa da Dora Vallier nel volume *l'Art Abstrait* del 1967⁹²⁰, e si riferiva ancora all'associazione come realtà che aveva sintetizzato e garantito longevità ai contenuti pubblicati sulle riviste «Cercle et Carré» e «Art Concret».

Le ragioni che portarono il critico belga a rimuovere dal proprio orizzonte l'inevitabile rapporto di Abstraction-Création con gli artisti surrealisti risiedono nel fatto che lui stesso

⁹¹⁶ Seuphor riporta le parole di Le Corbusier su «New World of Space», New York, 1948. *Ivi*, p.87

⁹¹⁷ M. Seuphor, *Construction and Geometry in painting: From Malevich to Tomorrow*, Catalogo della mostra, Galerie Chalette, New York, 1960, p.10.

⁹¹⁸ C. Dossin, *Cercle et Carré and the spirit of international Abstract Art*, *op. cit.*, *Ibidem*.

⁹¹⁹ Michel Seuphor, *La peinture abstraite, sa genèse, son expansion*, Flammarion, 1962, Parigi, p.111.

⁹²⁰ Dora Vallier, *L'art abstrait*, Livre de poche, Parigi, 1967, p. 145.

partecipò come protagonista e testimone di una stagione critica che ha prediletto la lettura della modernità artistica in chiave razionalistica, sottacendo il peso avuto dal lato “irrazionale”, spirituale o occulto nello sviluppo della stessa modernità⁹²¹.

Nel 1968 Joseph Rickwert intitolava *Il lato oscuro del Bauhaus* un articolo uscito su «Controspazio», occasione nella quale si dedicava ad un’analisi del ruolo di Itten all’interno della scuola. Itten rappresentava il “momento più oscuro del Bauhaus”, così come per Seuphor gli artisti vicini al surrealismo che gravitarono attorno ad Abstraction-Création rappresentarono le debolezze e le stravaganze che la sua devozione alla modernità dei pionieri non poteva accettare.

VII.2. Note sulla fortuna critica di Abstraction-Création

Nel 1935 René Huyge, conservatore del Louvre e direttore della rivista «L’Amour de l’art», dava alle stampe il volume *Histoire de l’art contemporain*, dove il collega Germain Bazin, descrivendo la situazione dell’arte in Francia tra 1928 e 1930 storicizzava, a pochi anni dalla sua nascita, l’attività del “gruppo Abstraction-Création” come movimento che riuniva le tendenze astratte del cubismo, rappresentate dagli artisti francesi Herbin, Valmier, Villon, Gleizes ed il surrealismo:

On ne peut dire qu’à partir de 1928-30 le cubisme en tant que mouvement collectif tend à se résorber, chaque artiste recouvrant son indépendance. Un autre groupement nait cependant, le groupement « Abstraction-Création » qui réunit les tendances les plus abstraites du cubisme (Herbin, Valmier, Villon, Gleizes) et les tendances surréalistes.⁹²²

⁹²¹ Sull’impostazione razionalista degli storici dell’arte nel processo di rimozione delle componenti più “oscure” dell’astrattismo, con particolare riferimento alla avanguardie storiche e al Bauhaus si rimanda a Antonio Pinelli, *Rappresentare l’invisibile. La radice occulta dell’Astrattismo* in AaVv, *Lezioni di Storia dell’Arte. Dall’impressionismo alla cultura artistica contemporanea*, Skira, Milano, 2005, pp. 227-229.

⁹²² G. Bazin, *Histoire du cubisme*, in R. Huyghe, *Histoire de l’art contemporain*, Alcan, Parigi, 1935, p. 220.

Due anni più tardi, in *La peinture française, les contemporains* Huyge affermava che il gruppo Abstraction-Création aveva eliminato la terminologia “arte astratta” riuscendo ad unire i diversi “ismes” attorno alla definizione di “arte non figurativa”. Abstraction-Création veniva inquadrato nel contesto delle ricerche moderniste di nuova generazione che guardavano alla tradizione cubista e agli esiti del surrealismo:

Ces deux écoles [cubisme et surréalisme] laissaient un solde commun derrière leurs extrêmes divergences de conception: elles considèrent l’art comme “non figuratif”. L’effort croissant de l’art moderne, sous ses formes les plus diverses, a abouti à supprimer en peinture la représentation réaliste du monde extérieur. En 1931, les éléments actifs des générations précédentes de l’avant-garde se sont groupés en fondant l’Association «Abstraction-Création»⁹²³.

Questo passaggio segnala una precoce fortuna critica di Abstraction-Création, a differenza di quanto avvenne per i gruppi Cercle et Carré e Art Concret, ignorati dalla critica dell’epoca. René Huyge, che amava definirsi “critico marxista”⁹²⁴, ebbe un ruolo di primo piano nella politica del Front Populaire come organizzatore di mostre dal taglio militante, come nel caso della retrospettiva di Van Gogh ordinata al Petit Palais del 1937, dove pannelli, riproduzioni fotografiche, documenti, raccontavano le condizioni storiche, sociali e umane dell’artista⁹²⁵. Ad Abstraction-Création veniva riconosciuto, da parte di un critico marxista francese, il ruolo di aver unito i pittori che non si riconoscevano nella “rappresentazione realista” del mondo esteriore, unendo avanguardia astratta e surrealista. Una conferma dell’influenza che ebbe questa lettura si può ritrovare nella conferenza del 1937 intitolata *Cubisme e Surréalisme: deux tentatives pour redécouvrir l’homme*⁹²⁶, Gleizes definiva cubismo e surrealismo non come movimenti storici ma in quanto estetiche che rispondevano al “problème de la réalité humaine”: il cubismo esprimeva il problema del rapporto uomo-tecnica, il surrealismo quello

⁹²³ R. Huyge, *Les Tendances actuelles*, in *Les contemporains*, Alcan, Parigi, 1939, p. 57.

⁹²⁴ Cfr. Pascal Ory, *La Belle Illusion*, op. cit., p.257.

⁹²⁵ L’idea della mostra era di bilanciare il museo per “initié” e il museo “à l’usage exclusif du public le plus neuf”. R. Huyge, Catalogo dell’Exposition International de Paris, 1937, p. 44.

⁹²⁶ *II Congrès international d’esthétique et d’histoire de l’art*, 1937; pubblicato in Albert Gleizes, *Puissances du cubisme*, Edition Presence, Parigi, 1968, pp. 269-282.

dell'uomo con l'immaginazione⁹²⁷. Il fatto che Gleizes da strenuo sostenitore del pensiero logico arrivasse alla fine del decennio ad aprire a temi surrealisti era coerente con il ricordato interesse teorico dell'artista per i valori sociali dell'arte ma soprattutto era indice del contesto di politicizzazione del fronte culturale antifascista che trovò il suo compimento nell'Exposition International del 1937.

Alfred Barr nella cornice nell'ultimo capitolo del catalogo *Cubism and Abstract Art* dedicato a quella “nuova generazione” di artisti che, ripartendo dai grandi temi delle avanguardie storiche, avevano maturato una ricerca personale sintesi delle estetiche sperimentate nel ventennio precedente, divideva le loro fonti tra le eredità geometrica del cubismo da un lato e lirica del fauvismo dall'altro⁹²⁸. Barr indicava la direzione della ricerca di Calder e Héliou, “disertori” della forma e della tradizione geometrica, come nuovo orientamento dell'arte astratta, offrendo spunti interessanti sia per individuare quali fossero state secondo il critico americano le caratteristiche formali della “sintesi” stilistica che si manifestò in *Abstraction-Création*, sia per riflettere sulla fine di un periodo di definizione programmatica dei gruppi a vantaggio di una nuova libertà di ricerca individuale:

Recently Calder has deserted geometrical shapes for irregular quasi-organic forms. Helion was also a devoted follower of Mondrian but has gradually broken away from flat squares and straight lines to curved, slightly modelled forms without, however, sacrificing the purity of his earlier style. [...] It seems fairly clear that the geometric

⁹²⁷ “Le cubisme et le surréalisme. En dehors des accents que prirent les artistes qui les représentèrent, ces deux expressions impliquent les deux modes vivants d'une seule et même idée: le redécouverte de l'homme. Pour y parvenir le Cubisme témoigne de “soutis techniques” (science de l'art), le Surréalisme de la “chose a exprimer” (l'esthétique). Le Cubisme s'appuie sur des valeurs scientifiques, en tant que celles-ci peuvent rendre maniables des aspirations d'esprit; le surréalisme s'en remet à des valeurs littéraires, en tant qu'elles éveillent des modalités expressives de l'imagination”. *Ivi*, p. 271.

⁹²⁸ “The first and more important current finds its sources in the art and theories of Cézanne and Seurat, passes through the widening stream of Cubism and finds its delta in the various geometrical and Constructivism movements which develop in Russia and Holland during the War and have since spread throughout the World. [...] The second – until recently, secondary – current has its principal source in the art and theories of Gauguin and his circle, flows through the Fauvism of Matisse to the Abstract Expressionism of the pre-war paintings of Kandinsky. After running under ground for a few years it reappears vigorously among the masters associated with Surrealism”. Alfred H. Barr, *Cubism and Abstract Art*, MoMa, New York, 1936, p. 19

tradition in abstract art is in the decline. Mondrian, the ascetic and steadfast champion of the rectangle, has been deserted by his most brilliant pupils, Héliion and Domela, who have introduced in their recent work various impurities such as varied textures, irregularly curved lines and graded tones. Geometric forms are now the exception rather than the rule in Calder's mobiles. The non-geometric biomorphic forms of Arp and Miro and Moore are definitely in the ascendant. The formal tradition of Gauguin, Fauvism and Expressionism will probably dominate for some time to come the tradition of Cézanne and Cubism⁹²⁹.

La rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» veniva inclusa da Beaumont Newhall, bibliotecario del Museum of Modern Art di New York, nella bibliografia monografica sull'arte astratta redatta in appendice del catalogo della mostra del 1936 *Cubism and Abstract Art*⁹³⁰: nella nota si indicavano come nomi dei fondatori Jean Héliion e Albert Gleizes e l'attività indicata negli estremi cronologici 1933-36. Questo dato fa supporre che il direttore del MoMa avesse raccolto informazioni sull'associazione da Héliion, trasferitosi in America proprio nel 1936, il quale probabilmente conobbe Barr attraverso Eugene Gallatin, collezionista con cui il pittore intratteneva rapporti epistolari già dal 1934⁹³¹. La stagione americana di Héliion coincise con un ripensamento radicale della lezione di Mondrian e in

⁹²⁹ A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, op. cit., p. 200.

⁹³⁰ Beaumont Newhall, *Bibliography in Cubism and Abstract Art*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York, 1936, pp. 234-235. La bibliografia è redatta in ordine alfabetico; seguendo un ordine cronologico, dopo «Cercle et Carré» vengono segnalati: «Art Concret», fondata da Van Doesburg nel 1930; cinque articoli intitolati *De l'art abstrait* pubblicati sui «Cahiers d'art» in diversi numeri del 1931 a firma di Mondrian, Léger, Kandinsky, Dorner, Arp; a firma di Alexander Dorner (n.d.r. Alexandere Doerner, direttore del Museo di Hannover che aveva commissionato ad El Lissitsky il famoso *Cabinet abstrait*) *Die neue Raumvorstellung in der bildende Kunst*, 1931; il catalogo della mostra *Abstraktion in der Malerie: Kandinsky, Feininger, Klee* presso la Deutscher Kunstverlag di Berlino, 1932; il catalogo della mostra con prefazione di André Salmon *Vingt-cinq ans de peinture abstraite* presso la galerie Braun & cie. di Parigi; Jean Héliion, *The evolution of abstract art*, catalogo della mostra alla New York University Art Gallery, 1933; «Abstraction Création», fondata da Héliion e Gleizes, 1933-36; «Axis», edita a Londra dal 1935; il catalogo della mostra *Thèse, antithèse e synthèse* presso il Kunstmuseum di Lucerna, 1935.

⁹³¹ Presso l'archivio di Jean Héliion si conserva il carteggio con Gallatin a partire dal 1934. Gons Héliion, IMEC, Caen.

generale dell'astrazione geometrica già espressa in questi termini sulla rivista «Axis» nel 1935: “Our means are too limited, our points of view too focused, we have our eyes too near what we do [...] I consider painting as an organism of growth”⁹³².

La metafora che Herbert Read utilizzò per ricordare la temperie artistica inglese negli anni Trenta – il critico si era paragonato a un acrobata in piedi su due cavalli in corsa, astrattismo e surrealismo – descrive quel “compromesso” tra forma astratta oggettiva e rappresentazione evocativa che caratterizzò l'estetica modernista negli anni Trenta⁹³³ che arrivò anche oltreoceano anche grazie all'attività degli artisti legati a Abstraction-Création, tra i quali Jean Hélion⁹³⁴.

La mostra organizzata al MoMa ricevette l'attenzione di molti membri del gruppo astratto parigino; la copia originale del catalogo conservata da John Wardell Power presentava annotazioni con commenti a matita su alcune frasi di Barr considerate problematiche, come l'affermazione del critico americano secondo il quale grazie all'adesione di Pevsner e Gabo il gruppo Abstraction-Création avesse al suo interno una forte rappresentanza delle tendenze costruttiviste⁹³⁵. Power sottolineava invece i nomi e le note biografiche di Kandinsky e Picasso, a segnalare i suoi principali riferimenti del periodo parigino⁹³⁶.

⁹³² J. Hélion, *From reduction to growth*, «Axis», anno II, aprile 1935, pp. 19-24.

⁹³³ Cfr. Alessandro Nigro, *Editoriale* in «Ricerche di storia dell'arte», fascicolo 2, maggio-agosto 2014. Herbert Read ricordava il suo impegno come critico militante durante gli anni Trenta paragonandosi a un artista del circo in precario equilibrio su due diversi cavalli: astrattismo e surrealismo che definiva due tendenze apparentemente opposte, ma che avevano trovato modo di coesistere temporaneamente nell'eclettico contesto del modernismo inglese. Cfr. Giulia Bucci, *Utopie moderniste nell'Inghilterra degli anni Trenta*, Ivi, pp. 56-65.

⁹³⁴ Sul periodo americano di Jean Hélion si rimanda a Deborah Rosenthal, *Introduction* in J. Hélion, *Double Rhythm. Writings about painting*, Arcade Publishing, New York, 2003. Il volume contiene le riflessioni sull'attività teorica dell'artista in America mentre si segnala una lacuna negli studi che riguardano la continuità dei rapporti con l'Europa intrattenuti dal pittore francese nel periodo tra le due guerre, argomento che potrebbe offrire ulteriori elementi di ricerca.

⁹³⁵ Nella cronologia dedicata al Costruttivismo in catalogo si leggeva: “1932. Pevsner and Gabo leaders of Constructivist element in Abstraction-Creation group”, *Cubism and Abstract Art*, 1936, op. cit., p. 130.

⁹³⁶ L'informazione delle note in catalogo sono in *J. W. Power: Abstraction-Création, Paris 1934*, op. cit., p. 32.

Gabo e Pevsner non ebbero un ruolo di rilievo nell'associazione, da quanto emerso nel primo capitolo del presente studio; una tendenza costruttivista ci fu, ma venne rappresentata principalmente attraverso il neoplasticismo di Vantongerloo. È quindi da ricondurre all'attività di Seuphor come critico, per le ragioni delineate nel paragrafo precedente, se a partire dal secondo dopoguerra la fortuna critica del gruppo astratto si concentrò sull'analisi delle tendenze più geometriche ivi rappresentate.

Nell'introduzione di *Peinture et d'avant-garde au Seuil des années 30*⁹³⁷ Marie-Aline Prat ha ricondotto alla fortuna del volume di George Rickey in *Constructivism, Origins and Evolution* (1967) il rinnovato interesse per l'astrattismo geometrico europeo. Nel libro in oggetto George Rickey posizionava Cercle et Carré come il movimento che aveva rilanciato in Francia di una corrente d'astrazione detta "construite", "constructive" o "géométrique", sviluppando le fonti russe e rielaborando la stessa direzione in Abstraction-Création⁹³⁸. A conferma di un nuovo interesse per l'attività del gruppo astratto negli Stati Uniti, nel 1968 venne pubblicato il reprint della rivista «Abstraction Creation Art Non Figuratif» per le edizioni Arno Press di New York. Mentre i musei statali europei si astenevano ancora dall'organizzare grandi mostre che introducevano tendenze astratte, fu ancora il MoMa di New York ad organizzare tra il 1970 ed il 1979 – complice il successo delle contemporanee neoavanguardie – una stagione di mostre monografiche sul costruttivismo e sugli artisti protagonisti della diffusione delle tendenze geometriche in Europa ed in America negli anni tra le due guerre. Durante la primavera del 1970 fu organizzata una mostra personale di Theo van Doesburg, con un taglio che evidenziava anche l'attività architettonica del pittore olandese⁹³⁹. Risale a metà anni Settanta la stagione delle mostre dedicate a Barbara Hepworth⁹⁴⁰, al costruttivismo polacco attivo a Parigi negli anni Venti e Trenta⁹⁴¹, alle avanguardie russe⁹⁴². Nel settembre del 1977 il MoMa ordinò un'esposizione interamente

⁹³⁷ Marie Aline Prat, *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, La Cité - L'Age d'Homme, Losanna, 1984.

⁹³⁸ George Rickey, *Constructivism, Origins and Evolution*, Braziller, New York, 1967

⁹³⁹ Theo Van Doesburg: The Development of an Architect [exhibition]. MoMA, New York. 10 April-7 June 1970.

⁹⁴⁰ Barbara Hepworth Memorial, New York, MoMa. 23 May-15 June 1975.

⁹⁴¹ Constructivism in Poland: 1923-1935, New York, MoMa, 30 January-25 March 1976

⁹⁴² Russia: The Avant Garde [exhibition]. New York, MoMa. 12 October, 1978-2 January 1979.

dedicata al gruppo Abstraction-Création, dove furono esposte le stampe e i disegni conservati nella collezione del museo. **(figura 84)** L'elenco degli artisti includeva quelli più riconosciuti nel campo dell'arte astratta, come Wassily Kandinsky, molti americani, come Alexander Calder, e pittori e scultori internazionali che si trasferirono negli Stati Uniti, come Moholy-Nagy. La mostra fu organizzata dalla conservatrice del Dipartimento di stampe e libri illustrati del Museo, Howerdena Pindell, che presentò il gruppo sottolineando i contrasti con i surrealisti e la rilevanza della componente geometrica nell'attività degli artisti:

Their common interest in abstraction was built on further synthesizing elements investigated by the Cubists. Greater emphasis was placed on planes of color and geometrizing forms. In addition, positive and negative spaces were energized, thus heightening the tension across the picture plane, as reflected in the work of artists who favored Mondrian's use of primary colors (red, yellow, blue) and the format of the 90 angle, or even van Doesburg's heretical 45° angle.⁹⁴³

Il testo di presentazione della mostra metteva in luce la radice costruttivista dell'associazione, citando i polacchi della rivista «Blok», Van Doesburg, Vantongerloo e Vordemberge Gildewart e gli artisti legati al Bauhaus Albers, Kandinsky e Moholy Nagy.

Lo scioglimento di Abstraction-Création veniva presentato come naturale conseguenza della difficile situazione europea e veniva collegato alla nascita della formazione American Abstract Artists⁹⁴⁴ denotando, nelle intenzioni della curatrice, la volontà di segnalare lo spostamento del centro dell'arte da Parigi a New York. Negli anni Settanta la letteratura

⁹⁴³ Howardena Pindell, *Abstraction-Création, Art non-figuratif*, MoMa, New York, 1970, p.2.

⁹⁴⁴ “The year 1936 marked the last year of the organization and the final issue of its periodical, but it also witnessed the formation of the American Abstract Artists, which published a series of annuals in 1938, 1939 and 1946. Included in its membership were former members of Abstraction-Creation, Harry Holtzman and Morris. (According to Helion, he had proselytized the concepts of Abstraction-Creation during his first visit to the United States in 1932, when he invited Gorky to be a member.) Helion's return to the United States in 1937; Moholy-Nagy's opening of the New Bauhaus in Chicago in 1937; Mondrian's and Gabo's arrival as refugees in the 19^0s; and Albers' immigration to teach at Black Mountain College, North Carolina, after the closing of the Bauhaus by Hitler in 19335 insured the transformation and rebirth of the principles of European abstraction, which were to flourish with new vitality in the work of American artists”. *Ivi*, p. 4

sull'argomento cominciò ad elaborare una storia di Abstraction-Création come esperienza che aveva garantito continuità storica alla diffusione delle tendenze geometriche e costruttiviste sia in Francia che in America, all'interno di una corrente di "costruttivismo europeo" che raccoglieva le esperienze russe, la Bauhaus, il neoplasticismo olandese e l'unismo polacco. Le prime mostre istituzionali sui maestri del costruttivismo, su effetto dell'attività statunitense, ebbero luogo in Francia nella seconda metà degli anni Settanta e furono realizzate in collaborazione con istituzioni americane: questo fu il caso, ad esempio, delle due mostre organizzate in concomitanza presso il Musée d'Art moderne de la Ville de Paris nel 1977, *Aspects historiques du constructivisme et de l'art concret* e *Art abstrait - Art concret*, dove venivano presentate opere provenienti principalmente dalla McCory Corporate Collection di New York⁹⁴⁵. In questo contesto nasceva la mostra *Abstraction-Création 1931-1936* a cura di Gladys Fabre, organizzata ancora una volta dal Musée d'Art moderne de la Ville de Paris assieme al Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte di Monaco, il cui catalogo è tuttora l'unica monografia sull'argomento⁹⁴⁶.

La storia dell'arte aveva mostrato per la prima volta il policentrismo delle attività di Abstraction-Création, presentando dalle tabelle con una cronologia storica dei principali fatti internazionali e dei movimenti delle avanguardie, sottolineando la provenienza delle nazionalità dei partecipanti al gruppo. Riguardo alle relazioni con il contesto politico, Fabre segnalava la vicinanza all'AEAR e il fatto che Abstraction-Création si potesse, nel panorama dell'epoca, come "tribuna libera" dove tutti gli artisti avrebbero potuto esprimere le proprie posizioni politiche. I fatti che abbiamo presentato relativamente ai rapporti istituzionali avviati e al dibattito che animò l'associazione contraddice la tesi di una totale indipendenza dell'attività del gruppo dall'azione politica, dimostrando quanto invece il posizionamento in questa direzione fosse fondamentale per la direzione dell'associazione. Dal punto di vista dei rapporti con il surrealismo, Fabre faceva coincidere la nascita di Abstraction-Création con la vocazione antisurrealista tramandata da Seuphor.

⁹⁴⁵ *Aspects historiques du constructivisme et de l'art concret*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 3 giugno - 28 agosto 1977. *Art abstrait-Art concret*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1 giugno - 19 settembre 1977.

⁹⁴⁶ Fabre, *Abstraction Creation 1931-1936*, op. cit.

Anna Moszynska ha smentito questa ipotesi proponendo un parallelismo tra la struttura Abstraction-Création e le modalità operative del movimento di André Breton: la definizione di un programma, i criteri di accesso all'associazione (scrittura automatica per i surrealisti, non figurazione per i membri del gruppo astratto) e la struttura libera dell'organizzazione, furono a suo avviso alcuni degli elementi di vicinanza tra le due avanguardie⁹⁴⁷. Moszynska ha sottolineato inoltre che alcuni pittori come Paalen, Gorky e Seligmann avessero “disertato” Abstraction-Création per convogliare nelle fila dei surrealisti, fatto che come è stato dimostrato non avvenne del tutto, anzi Seligmann continuò ad aderire alle manifestazioni dell'associazione⁹⁴⁸, testimoniando come le posizioni degli artisti fossero molto meno radicalizzate rispetto a quanto la storicizzazione di Abstraction-Création abbia voluto. La storica dell'arte ha inoltre affermato che l'“espressione individuale” fosse “l'argomento difensivo” rivendicato dagli artisti di Abstraction-Création contro i totalitarismi, interpretando la statistica pubblicata nel quarto numero dell'associazione come una dimostrazione del “sentiment croissant d'affinité parmi les artistes abstraits du monde entier”⁹⁴⁹. Dallo studio degli archivi condotto nella presente ricerca è emerso lo scenario più pragmatico e meno ideologico entro il quale si muoveva la redazione del quarto numero della rivista, orientato a offrire il ritratto di una comunità che si riconosceva nello spirito del modernismo personificato da Frank Lloyd Wright. L'autrice non è entrata nel merito delle convergenze e delle divergenze sul piano politico, aspetto toccato invece nel breve excursus di Jed Rasula pubblicato nella raccolta di saggi dedicati alle riviste moderniste della Oxford University Press: affrontando la questione partendo dal contesto generale, lo storico identifica nell'internazionalismo di Parigi e nel potere magnetico della scena artistica della città negli anni Trenta le affinità tra il surrealismo e le associazioni di arte astratta, sottolineando la presenza significativa di stranieri e le “pericolose” opinioni politiche comuni (da qui il titolo dell'articolo, *Dangerous Games and New Mythologies*)⁹⁵⁰.

⁹⁴⁷ Anna Moszynska, *Abstract art*, Thames and Hudson, Londra, 1990.

⁹⁴⁸ *Ivi*, p. 110.

⁹⁴⁹ *Ivi*, p. 115.

⁹⁵⁰ Jed Rasula, *Dangerous Games and New Mythologies: Cercle et Carré (1930); Art Concret (1930); Abstraction-Création (1932-5); and Minotaure (1933-39)*, in *Oxford Critical and Cultural History of Modern Magazines Volume I, Europe 1880-1940*, Oxford University Press, 2013, pp. 265-289.

Abstraction-Création è diventato un caso-studio per l'analisi dell'evoluzione delle terminologie “astratto” e “concreto” negli scritti di George Roque citati nella presente tesi, con una prospettiva che inquadra ancora la fondazione del gruppo astratto come fenomeno nato con lo scopo precipuo di “combattere il surrealismo” e segnare una rottura con i presupposti delle teorie cubiste⁹⁵¹. Nel suo libro Roque non include una riflessione sulla trasformazione potenziale che ebbe l'utilizzo di questi termini nell'arco cronologico di attività del gruppo astratto (1931-1936) considerando il possibile ruolo di manifesto che ebbe la difesa della “non figurazione” da parte del gruppo nel contesto della *querelle du réalisme*. In anni recenti è nato un nuovo interessamento verso l'attività dell'associazione che tuttavia ha preso forma di una traduzione in lingua inglese del saggio di Fabre, assunto ancora a parola definitiva sull'argomento⁹⁵².

⁹⁵¹ Georges Roque, *Che cos'è l'arte astratta?*, op. cit.

⁹⁵² Il saggio è stato presentato tradotto in *J. W. Power: Abstraction-Création*, op.cit, pp. 88-112.

BIBLIOGRAFIA

FONDI D'ARCHIVIO

Fonds Galerie Jeanne Bucher, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Parigi.

Fonds Robert Delaunay, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Parigi.

Fonds Albert Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Parigi.

Fonds Wassily Kandinsky, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Parigi.

Fonds Galerie Percier, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Parigi.

Fonds Léonce Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Parigi.

Fonds UAM, Musée d'Arts Décoratifs, Parigi.

Fonds Delaunay, Archives Nationales, Parigi.

Fonds Herbin, Archives Nationales, Parigi.

Fonds Vantongerloo, Archives Nationales, Parigi.

Fonds Associations, Abstraction Création, Archives Nationales, Parigi.

Fonds Jean Hélion, IMEC, Caen.

Fonds Otto Freundlich, IMEC, Caen.

Fonds Etienne Beothy, IMEC, Caen.

Fonds Abstraction-Création, IMEC, Caen.

Archivio Van Doesburg, The Hague. Risorsa online: <https://rkd.nl/en/explore/archives/details/NL-HaRKD-0408/section/context>.

Archivio del MoMa, New York, Risorsa online: <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/>

PRINCIPALI RIVISTE CONSULTATE

«Abstraction Création Art Non Figuratif», Parigi, 1931-1936

«Cercle et Carré», Parigi, 1930

«Art Concret», Parigi, 1930

«Cahiers d'art», rivista diretta da C. Zervos. Cfr. *Index général de la revue "Cahiers d'Art". 1926-1960*, Éd. Cahiers d'art, Parigi, 1981

Le Surréalisme au service de la Révolution. Collection complète, Jean-Michel Place Editeur, Parigi, 1976

«Minotaure», Parigi, 1933

«Commune», Edition Association des écrivains et artistes révolutionnaires, Parigi, 1935-1936

«Europe», Les Editions Rieder, Parigi, 1935-1936

«L'Humanité», Organe central du Parti Communiste, SFIO, Parigi, 1932-1936

CATALOGHI, SAGGI, VOLUMI

Exposition d'oeuvres cubistes, Charchoune, La Fresnaye, H. Laurens, Léger, Marcoussis, Picasso, Carlsund, Galerie Percier, 23 giugno – 5 luglio 1930, Fonds Percier, Bibliothèque Kandinsky, Parigi

Les arts plastiques en URSS, n. 9, Ed. Societéé des relations culturelles avec l'étranger (Voks), Recueils Illustrés du Voks, n. 9-10, febbraio 1935

UAM, Catalogo della mostra, Pavillon de Marsan nel Palais du Louvre, Charles Moreau Editeur, Parigi, 1930

AaVv, *Albert Gleizes, Le Cubisme en majesté*, catalogo della mostra, Museo Picasso, Barcellona, Musée des Beaux-Arts, Lione, 2001

AaVv, *Cahiers d'art. Musée Zervos à Vézelay*, Hazan, Parigi, 2006

AaVv, *Cercle et Carré and the International Spirit of Abstract Art*, Georgia Museum of Art, 2013

AaVv, *Constantin Brancusi 1876-1957*, Centre Pompidou, Parigi, 1995

AaVv, *Constructivism in Poland 1923-1936. Blok, Praesens, A.R.*, Museum Folkwang Essen, Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo, 1973

AaVv, *Degenerate art. The attack on modern art in the Nazi Germany – 1937*, Ed. Prestel, New York, 2014

AaVv, *E. Gallatin Collection*, Museum of Living Art, Catalogo della mostra, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1954

AaVv, *Face à l'histoire 1933-1996: l'artiste moderne devant l'évènement historique*, Catalogo della mostra, Musée National d'Art Moderne, Parigi, 1996

AaVv, *Hans Erni: Art non-figuratif 1933-1938 Abstraction-Création*, Musée Hans Erni, Lucerna, 1982

AaVv, *Herbin*, Éditions Anthèse, Arcueil, 1994

AaVv, *Herbin*, Musée de Cambrai, Cambrai, 1980

AaVv, *Jeanne Bucher: Une galerie d'avant-garde 1925-1946*, Editions d'Art Albert Skira, Ginevra, 1994

AaVv, *Joaquín Torres García. The Arcadian Modern*, Catalogo della mostra, MOMA, New York, 2015

AaVv, *La querelle du réalisme*, Edition Commune, Parigi, 1936

AaVv, *L'Art sacré d'Albert Gleizes*, Musée de Caen, Caen, 1985

AaVv, *Enciclopedia. Le Corbusier*, Mondadori Electa, Milano, 1988

AaVv, *Les Réalismes 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, Parigi, 1980

AaVv, *Lezioni di Storia dell'Arte. Dall'impressionismo alla cultura artistica contemporanea*, Skira, Milano, 2005

AaVv, *Paris 1937 - L'art indépendant*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi, 1989

AaVv, *L'Aventure de Pierre Loeb. La Galerie Pierre, 1925-1964*, Musée d'Art moderne de la ville de Paris - Musée d'Ixelles, Parigi-Brussels, 1979

AaVv, *Presences polonaises, L'art vivant autour du Musée de Lodz*, Centre Georges Pompidou, Parigi, 1983

AaVv, *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, Éditions de l'EHESS, Parigi, 2010

AaVv, *Tempo moderno, da Van Gogh a Warhol. Lavoro macchina e automazione nelle arti del '900*, Skira, Milano, 2006

AaVv., *Paris-Moscou 1900-1930*, Centre Pompidou, Parigi, 1979

AaVv, *The Antagonistic Link. Joaquín Torres García-Theo Van Doesburg*, Institute of Contemporary Art, Amsterdam, 1991

AaVv, *Paris/Berlin 1900-1933*, Centre Pompidou, Parigi, 1978

AaVv *L'École des Paris 1904–1929, la part de l'Autre*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris-Association Paris Musées, Parigi, 2000

AaVv, *Thèse, antithèse, synthèse: Arp, Braque, Calder, Chirico, Derain, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Gonzalez, Gris, Hélion, Kandinsky, Klee, Léger, Miró, Mondrian, Nicholson, Ozenfant, Paalen, Picasso, Täuber-Arp*, catalogo della mostra, 24 febbraio – 31 marzo 1935, Kunstmuseum Luzern, Lucerna, 1935

ABADIE Daniel, *Hélion ou la force des choses*, Ed. La Connaissance SA, Bruxelles, 1975

AMICO Ilaria Deianira, *Contributi sull'arte astratta negli anni Trenta: la rivista "Cercle et Carré"*, Tesi di laurea magistrale in Storia e critica dell'arte, Relatore Prof. Paolo Rusconi, Università degli Studi di Milano, anno accademico 2015-2016

ANDREWS Richard e KALINOVSK, Milena, *Art into Life, Russian Constructivism 1914–1932*, Henry Art Gallery, New York University of Washington-Rizzoli, Seattle, 1990

ARNAULD Pierre, *Frank Kupka in Black and White*, Liverpool University Press, Liverpool, 1998

ARNOLD Bruce, *Mainie Jellet and the modern movement in Irland*, Yale University Press, Yale, 1992

BALLARDINI Costanza, *La politica espositiva del Musée du Jeu de Paume tra 1931 e 1939. Il caso di Origines et développement de l'art international indépendant*, Laurea Magistrale in Storia delle arti e Conservazione dei Beni Artistici, Relatore Prof.ssa Maria Chiara Piva, Università Ca' Foscari, Venezia, anno accademico 2015-2016

BANN Stephan, *The Tradition of Constructivism*, Thames and Hudson, Londra, 1974

MILZA Pierre, ROCHE-PEZARD Fanette (a cura di), *Art et Fascisme: totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France des années 30 à la défaite de l'Axe*, Centre d'histoire de Sciences po, Parigi, 1989

BARR Alfred, *Cubism and Abstract Art*, MoMa, New York, 1936

BECKER Jean-Jacques e CANDAR Gilles, *Histoire des gauches en France*, vol. I, La Découverte, Parigi, 2004

BÈNÈZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Gründ, Parigi, 1999

BENHAM Reyner, *Theory and design in the first machine age*, The architectural Press, London 1960, trad. it. *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna, 1970

BENTON Tim, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*, Springer, Berlino, 2007

BERCHICHE Céline, *Auguste Herbin à l'époque du Salon des Réalités Nouvelles*, Tesi di laurea magistrale, Tutor François Robichon, Université Charles De Gaulle, Lille 3, 2000

BERGSON Henry, *Le Chatiment: le Jugement des penseurs sur l'Allemagne militarisé; quelques documents, parmi beaucoup d'autres pour l'édification de la conscience moderne*, Parigi, 1915

BIGNAMI Silvia, RUSCONI Paolo, *L'Italia e il fascismo. Italia anni Trenta*, Giunti, Firenze, 2015

BOIS Alain, TROY Nancy, *De Stijl et l'architecture en France*, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985

BOISSEL Jessica e ALBERS Josef, *Kandinsky – Albers. Une correspondance des années trente*, Les Cahiers du Mnam, Hors-Série / Archives, Parigi, 1998

BOLAND Lynn (a cura di), *Cercle et Carré and the International Spirit of Abstract Art*, Georgia Museum of Art, Georgia, 2014

BONNET Alain, *L'éducation artistique en France: du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIIIe-XIXe siècles*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010

BONNET Marie-Jo, *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*, Odile Jacob, Parigi, 2006

BORCHARDT–HUME, Achim, *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World*, Yale University Press, New Haven, 2006

BORDCHART-HUME Achim e IRESON Nancy, *Picasso 1932: Love, Fame, Tragedy*, Tate Britain, Londra, 2018

BOUJU Marie Cécile, *Lire en communisme. Les maisons d'édition du Parti Communiste (1920-1968)*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010

BRETON André, *André Breton. La beauté convulsive*, Centre Georges Pompidou, Parigi, 1991

BRETON André, *Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste*, in *Le Surréalisme et la Peinture, Œuvres complètes*, Tome IV, *Écrits sur l'art et autres textes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Parigi, 2008

BRETON André, *Manifeste du Surréalisme*, Paris Aux Editions du Sagittaire - Chez Simon Kra, Parigi, 1924

BRION Marcel, *Art abstrait*, Albin Michel, Parigi, 1956

BROHM Jean-Marie, *1936 Jeux Olympiques à Berlin*, éd. Complexe, Bruxelles, 1992

BROOK Peter, *Albert Gleizes. For and Against the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven, 2011

BROOKER Paul (a cura di), *Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Volume I, Britain and Ireland 1880-1955*, Oxford University Press, 2013

BERNIER George, CABANNE Pierre, *D.H.- Kahnweiler marchand et critique*, Séguier, Parigi, 1955

CADER Alexander, *Autobiographie*, Maeght, Parigi, 1972

CALDER Alexander, Alexander and DAVIDSON, Jean, *Calder, an autobiography with pictures*, Beacon Press, Boston, 1966.

CAMPIGLIO Paolo, *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*, Ilisso, Nuoro, 1995

CAPUTO Caterina, *Collezionismo e mercato. La London Gallery e la diffusione dell'arte surrealista (1938-1950)*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze, 2017

CARADENTE Giovanni, *Il laboratorio costruttivista: le avanguardie artistiche dopo la rivoluzione*, in *Arte Russa e Sovietica 1870-1930*, Fabbri, Milano, 1989

CARAMEL Luciano, *L'Europa dei razionalisti*, Electa, Milano, 1989

CARAMEL Luciano, *Kandinsky, Lettura a ritroso*, in *Kandinsky e l'astrattismo in Italia*, catalogo della mostra, 10 marzo-24 giugno 2007, Palazzo Reale di Milano, Mazzotta, Milano, 2007

CARAMEL Luciano, *La nascita dell'arte astratta* in *Arte italiana del XX secolo, Pittura e scultura 1900-1988*, Royal Academy of Arts, Londra, 1989

CARAMEL Luciano, *El arte abstracto italiano de los años treinta*, in *Vanguardia italiana de entreguerras*, catalogo della mostra, a cura di Luciano Caramel, Enrico Crispolti, 28 gennaio – 25 marzo 1990, Veit Loers, Museum Fredericianum, Kassel / 9 aprile – 5 giugno 1990 IVAM Centre Julio González, Valencia, Mazzotta, Milano, 1990

CARAMEL Luciano, *Gli astratti*, in *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, 27 gennaio-30 aprile 1982, Palazzo Reale di Milano, Mazzotta, Milano, 1983

CARAMEL Luciano, *Arte astratta in Italia tra le due guerre* in *Abstracta: Austria, Germania, Italia 1919-1939. L'altra arte degenerata*, Electa, Milano, 1997

CARLI Carlo F. e PONTIGGIA Elena, *La grande Quadriennale. 1935 La nuova arte italiana*, Electa, Milano, 2006

CAROL Eliel S., *L'Esprit Nouveau Purism in Paris 1918–1925*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 2001

CARROUGES Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, Parigi, 1950

CAVAROCCHI Francesca, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Roma, Carocci, 2010

CHABAS Pierre, *Les etapes de l'art contemporain III – Le Salon entre 1880 et 1900*, Edition Gazette des Beaux-Arts, Parigi, 1934

CHADWICK Whitney, *Women artists and the Surrealist Movement*, Thames & Hudson, Londra, 1985

CHEVREFILS-DESBIOLLES Yves, *Les revues d'art à Paris. 1905-1940*, Ent'revues, Parigi, 1993

CIOLI Monica, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni fra futurismo e Novecento*, Olschki, Firenze, 2011

CLAISSE Genevieve, *Auguste Herbin*, La Bibliothèque des Arts, Editions du Grand-Pont, Parigi, 1993

COHEN Jean-Louis, *Le Corbusier and the Mystique of the URSS: Theories and projects for Moscow 1928-1936*, Princeton, 1992

COLE Lori, *Surveying the Avant-Garde: Questions on Modernism, Art, and the Americas in Transatlantic Magazines*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2018

CONTESSI Gianni (a cura di), *Fernand Léger. Funzioni della pittura*, Abscondita, Milano, 2005

COUSSEAU Henri-Claude, *Hélion*, Éditions du Regard, Parigi, 1992

CRISPOLTI Enrico, *Architettura futurista: attraverso l'architettura futurista*, catalogo della mostra, Galleria Fonte d'Abisso, Modena, 1984

CRISPOLTI Enrico, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Celebes Editore, Trapani, 1971

CROWTHER Paul e WUNSCHÉ Isabel, *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*, Paul Crowther, New York, 2012

D'ORGEVAL Domitille, *Le Salon des Réalités Nouvelles : les années décisives : de ses origines (1939) à son avènement (1946-1948)*, Tesi di Dottorato, Paris-Sorbonne, Tutor: Serge Lemoine, 2007

DAUTHY René, *Saint-Maur et l'art mural 1935-1949. L'historique et le 1%*, Ed. Association Les Amis du peintre et sculpteur Saint Maur, Louvenciennes, 1999

DE MICHELI Mario, *Le avanguardia artistica del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1966

DE ZEEGHER Catherine, *Inside the visible: an elliptical traverse of 20th century art. In, of and from the feminine*, The Institute of Contemporary Art, Boston, 1996

DEGAND Léon, *Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne, 1956

DEROUET Christian, *Kandinsky et les Cahiers d'Art (1927-1944)* in *Kandinsky*, Centre Pompidou, Parigi, 2010

DEROUET Christian, *Un partenariat difficile: Auguste Herbin et Léonce Rosenberg* in *Herbin*, Musée d'Art Moderne-Céret, Musée Matisse, Musée Départemental Le Cateau-Cambrésis, Editions Anthèse, Arcueil, 1994

DEROUET Christian, *Une correspondance d'affaires: Fernand Léger-Léonce Rosenberg, 1917-1937*, Centre George Pompidou, Parigi, 1997

DONALDSON A.D.S e STEPHEN Ann, *J. W. Power 1934 Abstraction-Création*, University of Sydney, Sydney, 2012

DORIVAL Bernard, *Les étapes de la peinture française*, Gallimard, Parigi, 1943

DORIVAL Bernard, *Les étapes de la peinture française contemporaine, Tome 3*, Gallimard, Parigi, 1946

DORLEAC, Laurence Bertrand, *Art of the defeat : France 1940-1944*, Getty Research Insitute, Los Angeles, 2009

DOSSIN Catherine, *Permutations on the Cube: Michel Seuphor's Historicization of Cercle et Carré, 1930-1970*, in *Cercle et Carré and the International Spirit of Abstract Art*, a cura di BOLAND, Lynn, University of Georgia Museum, Georgia, 2013, pp. 270-291.

DRAGONE P., NEGRI A., ROSCI M., *Arte e rivoluzione. Documenti delle avanguardie tedesche e sovietiche 1918-1932*, Unicopli Universitaria, Milano, 1978

DREIER Katherine, *Introduction*, Catalogue of an International Exhibition of Modern Art, 19 novembre 1926 – 1 gennaio 1927, Société Anonyme, New York, 1926

DULIO Roberto, *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Roma-Bari, 2008

DROUET Christian, *Kandinsky a Parigi 1934-1944*, Mondadori, Milano, 1985

DUROSELLE J-B. e SERRA E., *Italia e Francia dal 1919 al 1939*, Ispi, Milano, 1981

DUROZOI Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Parigi, 2004

DUVIVIER Christophe, *Otto Freundlich (1878-1943)*, Somogy éditions d'art, Parigi, 2009

ESTIENNE Charles, *L'art abstrait est-il un académisme?*, Éditions de Beaune, Parigi, 1950

EVENO Patrick, *Culture et médias sous l'Occupation. Des entreprises dans la France de Vichy*, Edition du CNRS, Parigi, 2009

FABRE Gladys, *Abstraction Création, 1931–1936*, Catalogo della mostra Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Monaco, 1978

FABRE Gladys, *Herbin: le militant de l'art non objectif*, in *Herbin*, Catalogo della mostra, Musée Matisse, Musée Départementel, Musée d'Art Moderne, Céret, Éditions Anthèse, Parigi, 1994

FABRE Gladys, *L'art abstrait-concret à la recherche d'une synthèse*, in *AaVv, Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929-1939*, Flammarion, Parigi, 1997

FAGE André, *Le collectionneur des peintures modernes*, Les Éditions Pittoresques, Parigi, 1930

FANÉS Fèlix, *Salvador Dalí, The Construction of the Image 1925–1930*, Yale University Press, New Haven, 2007

FER Briony, *On Abstract Art*, Yale University Press, New Haven e Londra, 1997

FITZGERALD Micheal, *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1996

FREVILLE Jean, *K. Marx, F. Engels, Sur la littérature et l'art, choisis, traduits presentes par Jean Freville*, Edition Sociales Internationales, Parigi, 1936

FREVILLE Jean, *Lenin, Stalin, K. Marx, F. Engels, Sur la littérature et l'art, choisis, traduits presentes par Jean Freville*, Edition Sociales Internationales, Parigi, 1936

FOSSATI Paolo, *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia (1934-1940)*, Einaudi, Torino, 1971

FOWLER Alan, TYLER, Lucy, *Rational Aesthetics. Constructive Art in Post-war Britain*, Osborn Samuel Gallery, Londra, 2007

GAEHTGENS Thomas, *Prenez garde à la peinture!*, Akademie Verlag, Berlino, 1999

GANDI Michela, *Auguste Herbin, Epoque cubiste 1907-1923*, Tesi di laurea magistrale, Tutor Bernard Dorival, Université Paris-Sorbonne, 1982

GIEDION Sigfried, *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*, The Harvard University Press, Cambridge; Oxford University Press, Londra, 1941

GEE Malcolm, *Dealers, Critics, and Collectors Of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, Garland, New York e Londra, 1981

GEE Malcolm, *Art Criticism Since 1900*, Manchester University Press, Manchester, 1993

GEE Malcolm, *Collectors of Modern Art in France and Germany*, in *The Elephant in the Room*: *The Art Market in Art History 1815-1945*, Atti della Annual Conference of the Association of Art Historians, Manchester, 2009

GERMOZ A. e CAERS A., *Special Seuphor* in Archipel Cahier International de Littérature, Archipel-De Blauwe, Anversa-Bruxelles, 2001

GISPERT Marie, «*L'Allemagne n'a pas de peintres*»: *diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux- guerres, 1918-1939*, Thèse de doctorat, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 2006

GLEIZES Albert, *Puissances du cubisme*, Edition Presence, Parigi, 1968

GLEIZES, Albert, *Vers une conscience plastique. La forme et l'histoire*, J. Povolozky Éditeur, Parigi, 1932

GOLAN Romy, *Equivoci: Le Corbusier al Convegno Volta* in Marida Talamona (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, Mondadori Electa, Milano, 2012

GOLAN Romy, *Modernity and Nostalgia*, Yale University Press, New Haven and London, 1995

GOLAN Romy, *Muralnomad. The paradox of wall painting. Europe 1927-1957*, Yale University Press, New Haven and London, 2009

GONNARD Catherine e LEBOVICI Elisabeth, *Femmes artistes/artistes femmes. Paris de 1880 à nos jours*, Hazan, Parigi, 2007

GORDON KANTOR Sybil, *Le origini del Moma. La fortunata impresa di Alfred H. Barr, Jr.*, Il Saggiatore, Milano, 2010

GRANDJEAN Martin, *Les réseaux de la coopération intellectuelle. La Société des Nations comme actrice des échanges scientifiques et culturels dans l'entre-deux guerres*, Tesi di Dottorato, Tutor Felix Vallotton, Université de Lausanne, Losanna, 2018

GRAZIOLI Elio, *Kurt Schwitters, Marcos y Marcos*, Milano, 2009

GREELEY Robin Adèle, *Surrealism and the Spanish Civil War*, University of California, Berkeley, 2006

GREEN Christopher, *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French art, 1916-1928*, Yale University Press, New Heaven and London, 1987

GREEN Christopher, *Art in France 1900–1940*, Yale University Press, London-New Haven, 2000

GREET Michele, *Del cubismo al muralismo, Angel Zárraga en Paris*, in *El sentido de la creacion*, Museo del Palacio de Bellas Artes, Mexico City, 2014

GRENIER Alexandre, *Michel Seuphor, Un siecle de libertés / Entretiens avec Alexandre Grenier*, Fernand Hazan, Parigi, 1996

GRESLERI Giuliano (a cura di), *L'Esprit nouveau*, Electa, Milano, 1979

GRISLAIN Jean-Etienne, *Georges Vantongerloo 1886-1965. Un pionner de la sculpture moderne*, Gallimard, Parigi, 2008

GROSS R. Jennifer e BOHAN L. Ruth, *The Société Anonyme. Modernism for America*, Yale University Press, New Haven and London, 2006

HARRIS Steven, *Surrealist Art and Thought in the 1930's: Art, Politics, and the Psyche*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004

HARRISON Charles, *English Art and Modernism 1900 - 1939*, Yale University Press, New Haven e Londra, 1994

HÉLION Jean, *Journal d'un peintre: carnets 1929-1984*, vol. I, Maeght, Parigi, 1992

HÉLION Jean, *Récits et commentaires: mémoire de la chambre jaune, à perte de vue, choses, revues*, IMEC - Beux-Arts de Paris éditions, Parigi, 2004

HÉLION Jean, *The evolution of abstract art*, New York University Art Gallery, 1933

HERBERT James, *Paris 1937: Worlds on Exhibition*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1998

HERBIN Auguste, *L'art non-figuratif, non-objectif*, Ed. Lydia Conti, Paris, 1949

- HUYGHE René, *Histoire de l'art contemporain*, Alcan, Parigi, 1935
- JACKSON Julia, *The Popular Front in France, Defending Democracy 1934-1938*, Cambridge University Press, 1988
- JAFFÉ Hans Ludwig Cohn, *De Stijl*, Thames and Hudson, Londra, 1970
- JAKOVOSKY Anatole, *Herbin*, éditions Abstraction-Création, 1933
- JAKOVSKY Anatole, *Vingt-trois gravures: Arp, Calder, Chirico, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Ghika, Gonzalez, Hélion, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Magnelli, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Séligmann, Taeuber-Arp, Torrès-Garcia, Vulliamy, Zadkin*, Parigi, 1935
- JOHNSON Philip, *Machine Art*, Museum of Modern Art, New York, 1934
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les avant-gardes artistiques (1848-1918). Une histoire transnationale*, Gallimard, Parigi, 2016
- KROKER Wieslaw, *Apollinaire à travers l'Europe*, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015
- KUPFERMAN Fred, *Au pays des Soviets, Le voyage français en URSS 1917-1939*, Editions Tallandier, Parigi, 2007
- KUPKA František, *La création dans les arts plastiques*, Edition Cercle d'Art, Parigi, 1989
- LAMBERT Jean-Clarence, *Charles Estienne et l'art à Paris 1945-1966*, Centre National des Arts Plastiques, 1984
- LAMPE Angela, *Robert Delaunay, Rythmes sans fin*, éditions Centre Pompidou, Parigi, 2014
- LANCHNER Carolyn, *Fernand Léger*, The Museum of Modern Art, New York, 1998
- LE POMMERÉ Marianne, *L'oeuvre de Jean Gorin*, Waser, Zurigo, 1988
- LÉAL Brigitte, *La donation Sonia et Charles Delaunay, dans les collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, éditions Centre Pompidou, Parigi, 2003

- LEMOINE Serge, *L'art moderne et contemporain*, Larousse, Parigi, 2006.
- LESLIE JOHNSON, *Frank Lloyd Wright Versus America: The 1930s*, The MIT Press, Cambridge University, Massachusetts, 1994
- LÉVY Sophie and DEROUET, Christian, *A Transatlantic Avant-Garde: American Artists in Paris, 1918–1939*, Musée d'art Americain Giverny, 2003
- LEWISON Jeremy, *Ben Nicholson*, catalogo della mostra, Tate Modern, Londra, 1994
- LINDENBERG Daniel, *Il marxismo introvabile: Filosofia e ideologia in Francia dal 1880 a oggi*, Nuovo Politecnico, Einaudi, 1978
- LISTA Giovanni, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Carrocci editore, Roma, 2013
- LOEB Pierre, *Voyage à travers la peinture*, Bordas, Parigi, 1945
- LIUCCI-GOUTNIKOV Nicolas, *Rouge: art et utopie au pays des Soviets*, Grand Palais, dal 20 marzo al 1 luglio 2019, Ed. Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Parigi, 2019
- LODDER Christina, *El Lissitzky and the Export of Constructivism*, in *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, Getty Research Institute, Los Angeles, CA, 2003
- LUX Simonetta e COEN Esther, *1935: gli artisti nell'università e la questione della pittura murale*, Multigrafica, Roma 1985
- LUX Simonetta (a cura di), *Avanguardia, Tradizione, Ideologia: itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale*, Bagatto, Roma, 1990
- MAINGON Claire, *Les Salons du rappel à l'ordre, Paris 1914-1925: des artistes français aux artistes indépendants*, Tesi di dottorato in Storia dell'arte, dir. Paul-Louis Rinuy, Université Paris X, 2006
- MALDONADO Guitemie, *Le cercle et l'amibe, le biomorphisme dans l'art des années 1930*, CTHS, Institut National d'Histoire de l'Art, Parigi, 2006

MARINETTI F.T., *La nuova pittura futurista*, Catalogo della mostra, XVII Esposizione Biennale internazionale d'arte di Venezia, 1930

MASON Rainer Michael, *Kurt Seligmann*, Ginevra, 1982

MATHEY, Françoise, *Les Anées 25 Art Déco, Bauhaus, Stijl, L'Esprit Nouveau*, Musée des Arts Décoratifs, Parigi, 1966

MAUCLAIR Camille, *L'architecture va-t-elle mourir?*, édition de la nouvelle revue critique, Parigi, 1933

MAUCLAIRE Camille, *La crise de la laideur en peinture*, in *Trois crises de l'art actuel*, Fasquelle, 1906

MC CARTER Robert, *Frank Llyod Wright*, Bollati Boringheri, Torino, 2008

MESZAROSZ Flora, *Hungarian artists in Abstraction-Création*, Ecole Doctorale, Tutor Pierre Arnauld, Université Paris Sorbonne, 2016

MICHAUD Eric, *Art de l'éternité: l'image et le temps du national socialisme*, Gallimard, Parigi, 1996

MILZA, Pierre, *Les relations internationales de 1918 à 1939*, Armand Colin, Parigi, 1995

MOHOLY-NAGY László, *Malerei Fotografie Film*, BauhausBucher, Berlino, 1925

MORAWSKI Stefan, *Il marxismo e l'estetica*, Editori Riuniti, Roma, 1973

MORRIS Frances, *Jean Hélion. Abstraction to Figuration 1930 – 1950*, Fonds Jean Hélion, Archives IMEC, 1983

MOSZYŃSKA Anna, *Abstract Art*, Thames & Hudson, Londra, 1990

MULLER Maia, *Hélion, propagateur de l'abstraction aux Etats-Unis et Angleterre*, Tutor Philippe Dagen, Mémoire de DEA, Université Sorbonne Paris I 2001

NEBBIA U., *La seconda Quadriennale*, «Emporium», febbraio 1935

- NEGRI Antonello, *Il Realismo dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, Editori Laterza, Roma, 1994
- NEGRI Antonello., *Arte e artisti nella modernità*, Jaca Books, Milano, 2007
- NOIZET, Vanessa, *Anatole Jakovsky: La trajectoire d'un critique d'art au XXe siècle. Recueil de textes critiques d'Anatole Jakovsky*, Tesi di laurea magistrale, Relatore Arnauld Pierre, Université Paris IV- Sorbonne, anno accademico 2010-2011
- ORI Eva, *Enrico Prampolini tra arte e architettura. Teorie, progetti e Arte Polimaterica*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Architettura, relatore prof. Giovanni Leoni, Università di Bologna, 2014
- ORTON, Fred and POLLOCK, Griselda, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester University Press, Manchester, 1996
- ORY Pascal, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, CNRS éditions, Parigi, 2016 (prima edizione Librairie Plon, Parigi, 2004)
- OZENFANT, *La Peinture murale: divorce de l'architecture et de la peinture*, Encyclopedie française, vol 16, *Art et Littérature dans la société contemporaine*, Librairie Larousse, Parigi, 1935
- OZENFANT, *Mur d'abord*, Catalogo della mostra, Salon de l'Art Mural, Parigi, 1935
- PAGÉ Suzanne e VIDAL Aline, *Années 30 en Europe: Le temps menaçant 1929-1939*, Flammarion, Parigi, 1997
- PALMIER Jean-Michel, *Weimar en exil: le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux États-Unis*, Pyot, Parigi, 1990
- PASSUTH Krisztina, *Étienne Beothy Le Sculpteur de la Série d'Or*, Galerie Minotaure-Enciklopédia Kiadó, Parigi-Budapest, 2011
- PASSUTH Krisztina, *Moholy-Nagy*, Thames and Hudson, Londra, 1985
- PATTI Mattia, *Il percorso di Osvaldo Licini, (1894-1958). Materiali per un nuovo catalogo delle opere*, Tesi di Dottorato, Scuola Normale di Pisa, Relatore Prof. Massimo Ferretti, anno accademico 2007-2008

- PEDDE Brigitte, *Willi Baumeister (1889-1955): Creator from the Unknow*, Ed. Willi Baumeister Archive, Stoccarda, 2014
- PERRY Gillian, *Women artists and the parisian avant-garde: modernism and feminine art, 1900 to the late 20's*, Manchester University Press, New York, 1995
- PERTUS Isabelle, *Laure Garcin*, Ed. Commune de Greoux-les Bains, 1992
- PETRESCU Constantin, *L'art de la fresque*, Lefranc, Parigi, 1931
- PICABIA Francis, *Lettrès à Leonce Rosenberg, 1929-1940*, Centre Georges Pompidou, Parigi, 1971
- PICCIONI L., FRAIXE C. e POUPAULT C., *Vers une Europe latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Bruxelles, Peter Lang, 2014
- PIERRE Arnaud, *Calder: Mouvement et réalité*, Hazan, Parigi, 2009
- PIERRE Arnaud, *Frank Kupka in Black and White*, Liverpool University Press, Liverpool, 1998
- PINDELL Howardena, *Abstraction-Création, Art non-figuratif, leporello*, New York, MoMa, 1970
- PLEKHANOV Georges, *L'art et la vie sociale*, Editions sociales, Parigi, 1950 (prima edizione 1912)
- PONTIGGIA Elena, *8 novembre 1934 la prima mostra dell'astrattismo italiano*, Allemandi, Torino, 1994
- PONTIGGIA Elena, *Il Milione e l'astrattismo 1932-1938*, Electa, Milano, 1988
- POWER John Wardell, *Elements de la Construction Picturale*, ed. Antoine Roche, Parigi, 1932
- PRAMPOLINI Enrico, *Pourquoi Prampolini a quitté le premier Salon de l'Art mural*, «Comoedia», 24 giugno 1935
- PRAT Marie-Aline, *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, La Cité - L'Age d'Homme, Losanna, 1984

RABINOW Rebecca A., *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-garde*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2006

RAGON Michel, *L'Aventure de l'art abstrait*, Robert Laffont, Parigi, 1956

RAPHAEL Max, *Proudhon, Marx, Picasso*, Edition Excelsior, Parigi, 1933

RAYNAL Maurice, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, ed. Montaigne, Paris, 1927

REYMOND Nathalie, *L'art à Paris entre 1945 et 1950, à travers les articles de Charles Estienne dans Combat*, in *Art et Idéologies*, Saint-Etienne, CIEREC, 1976

RICKEY George, *Constructivism, Origins and Evolution*, Braziller, New York, 1967

RINALDI Marco, *La Casa Elettrica e il Caleidoscopio. Temi e stile dell'allestimento in Italia dal razionalismo alla neoavanguardia*, Bagatto Libri, Roma, 2003

ROBERTSON Eric, *Arp: painter, poet, sculptor, New heaven*, Yale university press, 2006

ROQUE George, *Che cos'è l'arte astratta? Una storia dell'astrazione in pittura (1860-1960)*, Donzelli editore, Roma, 2004

ROQUE Georges, *Art et science de la couleur: Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997

ROSENTHAL Deborah, *Introduction in J. Hélion, Double Rhythm. Writings about painting*, Arcade Publishing, New York, 2003

ROTHERMUND Dietmar, *The Global Impact of the Great Depression 1929–1939*, Routledge, New York, 1996

ROTZLER Willy, *Constructive Concepts. A History of Constructive Art om Cubism to Present*, New York, 1989

RUSCONI Paolo, *Pietro Maria Bardi*, in *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics Italia 1918-1943*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 18 febbraio-25 giugno 2018), a cura di Germano Celant, Fondazione Prada, Milano, pp. 172-175, 600-601

SALVAGNINI Sileno, *Il Sistema delle arti in Italia 1914-1943*, Minerva Edizioni, Bologna, 2000

SARTORIS Alberto, *Sant'Elia*, Edizioni Scheiwiller, Milano, 1930

SAUVY Alfred, *Histoire économique de la France entre les deux guerres (1931-1939)*, Ed. Fayard, Parigi, 1968

SCHWARZ Arturo, *André Breton, Leone Trotskij. Storia di un'amicizia tra arte e rivoluzione*, Giulio Savelli Editore, Roma, 1974

SCHWARZ Arturo, *I Surrealisti*, Mazzotta, Milano, 1989

SCHWARZ Arturo, *Il surrealismo. Ieri e oggi: storia, filosofia, politica*, Skira, Milano, 2014

SEGRE Monique, *L'Art comme institution. L'école des Beaux-Arts, XIX-XX siècle*, Editions de l'école normale supérieure de Cachan, Parigi, 1993

SERRE DE TALHOUET Hélène, *"Placé pour être utile". Georges Huisman à la direction générale des Beaux-Arts*, Tesi di Dottorato in Histoire de l'art contemporain, Tutor Francois Robichon, Université Charles de Galle -Lille III, 2015

SERS Philippe, *Kandinsky. Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano, 1989

SEUPHOR Michel, *Dictionnaire de la Peinture abstraite*, Fernand Hazan, Parigi, 1957

SEUPHOR Michel, *Greco: Considérations sur sa vie et sur quelques vues de ses œuvres*, Editions des Tendances Nouvelles, Parigi, 1931

SEUPHOR Michel, *L'art abstrait: ses origins, ses premieres maîtres*, Maeght, Parigi, 1949

SEUPHOR Michel, *La peinture abstraite, sa genèse, son expansion*, Flammarion, Parigi, 1962

SEUPHOR Michel, *Le Style et le cri*, Éditions du Seuil, Parigi, 1965

- SEUPHOR Michel, *Les évasions d'Olivier Trickmansholm*, Éditions du Pavois, Parigi, 1946
- SEUPHOR Michel, *Un renouveau de la peinture en Belgique*, Editions des Tendances Nouvelles, Parigi, 1932
- SEUPHOR Michel, *Piet Mondrian, sa vie, son œuvre*, Flammarion, Parigi, 1956
- SEVERINI Gino, *Dal cubismo al classicismo. Estetica del compasso e del numero*, 1921, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1997
- SOBY James, *Arp*, Museum of Modern Art, New York, 1958
- SOUVARINE Boris, *Stalin. Aperçu historique du Bolschevisme*, Champ Libres, Parigi, 1977
- SPARAGNI Tulliola, *Teoria e pratica della pittura murale in Italia, Germania e Francia in Muri ai pittori*, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente, 16 ottobre-3 gennaio 2000), a cura di Vittorio Fagone, Mazzotta, Milano, 1999
- SPITERI Raymond, *A Companion to Dada and Surrealism*, Wiley Blackwell, Chichester, 2016
- STANGOS Nikos, in *Concepts of Modern Art*, ed. Nikos Stangos, Londra, 1985
- STANISLAWSKI Ryszard, *Constructivism in Poland: 1923-1936: Blok, Praesens, a.r.*, Museum Folkwang Essen, Rijksmuseum Kroller-Muller Otterlo, 1973
- TAJAN Cécile, *UAM. Les modernes à l'épreuve*, Norma Edition, Parigi, 2018
- TEIGE Karel, *Arte e ideologia (1922-1933)*, Einaudi, Torino, 1982
- TEIGE Karel, *Il mercato dell'arte*, a cura di Gianlorenzo Pacini, Einaudi, Milano, 1973
- THOMAS Angela, *Aus der bewegten geschichte der internationalen künstlervereinigung Abstraction Création, Paris 1931-1937 in AaVv, Für eine neue welt, Georges Vantongerloo 1886-1965 und seine kreise von Mondrian bis Bill*, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2009

TORRES GARCIA Joaquín, *Historia de mi vida*, La Asociacion de Arte constructivo, Montevideo, 1939

TROMBACCINI Simonetta, *Storia dei fuorusciti italiani in Francia*, Milano, Mursia, 1988

TROY Nancy, *Modernism and the decorative arts in France – Art nouveau to Le Corbusier*, Yale University Press, New Haven, Londra, 1991

TURPIN Georges, *La stratégie artistique: précis documentaire et pratique, suivi d'opinions recueillies parmi les personnalités du monde des arts et de la critique*, Éditions de l'Épi, Parigi, 1929

VALLERI Dora, *L'Art abstrait*, Librairie general francaise, Parigi, 1967

VAUXCELLES Louis, *Histoire general de l'art francais*, vol I, Librairie de France, Parigi, 1922

VENTURI Lionello, *History of Art Criticism*, Dutton & Company, New York, 1936

VERLAINE Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Sorbonne, Parigi, 2012

VERONESI Giulia, *Stile 1925. Ascesa e caduta delle Arts Déco*, Vallecchi, Firenze, 1978

VERONESI Giulia, *Style and design, 1909-1929*, Thames and Hudson, Londra, 1968

VIDAL Aline, *Arp and the Abstraction-Création Group: An interview with Jean Hélion in Arp 1886-1966*, Catalogo della mostra, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 1987

VIÉVILLE, Dominique, *Vous avez dit géométrique? Le Salon des Réalités Nouvelles 1946-1957*, in *Paris-Paris, 1937-1957. Création en France*, Centre Georges Pompidou, Parigi, pp. 270-285.

VIGNAUX Valérie, *Léon Moussinac et le cinéma dans l'entre-deux-guerres : une théorie en actes ?* in *Journalisme et littérature dans la gauche des années 1930*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014

VOLPI Cristiana, *Robert Mallet-Stevens 1886-1945*, Electa, Milano, 2005

VOVELLE José, *Le Surréalisme en Belgique*, André de Rache, Bruxelles, 1972

WHITE Harrison e WHITE Cynthia *La carrière des peintres au XIXe siècle: Du système académique au marché des impressionnistes*, Flammarion, Parigi, 1991

WHEATLAND Thomas, *Crosstown traffic: the New York Intellectuals Encounter Critical Theory*, in Id., *The Frankfurt School in Exile*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2009

WIJNEN Riet, *Marlow Moss*, Kunstverein Publishing, Milano, 2013

WILSON Sarah, *Paris: Capital of the Arts 1900–1968*, Royal Academy of Arts, Londra, 2002

WILSON Sarah, *Picasso, Marx and Socialist Realism in France*, Liverpool University Press, Liverpool, 2013

ARTICOLI

BERCHICHE Céline, *Auguste Herbin, années Trente. Comment allier liberté créatrice et engagement politique?*, in *L'Art comme résistance*, «Dissidences», n.9, 2011

BERNI Antonio, *Où va la peinture?*, «Commune», n.21, maggio 1935

BUCCI Giulia, *Utopie moderniste nell'Inghilterra degli anni Trenta*, «Ricerche di storia dell'arte», fascicolo 2, maggio-agosto 2014

BROWN Don, *American Artist Wins Praise For His Work in Wire. Calder amuses in show by use of unusual materials*, «The Chicago Tribune», 2 maggio 1931

CAHEN Jacqueline, *Les premiers éditeurs de Marx et Engels en France (1880-1901)*, «Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique», n. 114, 2011, 20-37

CHERONNET Louis, *La V° exposition Triennale de Milan*, «Art et Décoration», Agosto 1933

CHERONNET Louis, *Au pied du mur*, «Europe », 15 maggio 1936

CINGRIA C.A, *Alberto Giacometti*, «Aujourd'hui», anno I, n. 6, 9 gennaio 1930, Losanna, pp.151-153

CIOLI Monica, *L'astrattismo a Parigi negli anni Trenta: «Cercle et Carré» e «Abstraction-Création» come laboratorio della modernità*, in «Visual History. Rivista di storia e critica dell'immagine», n. 1, ISSM, Napoli, 2013, pp. 37-48.

DESBIOLLES CHEVREFILS Yves, *Le critique d'art Waldemar George. Les paradoxes d'un non-conformiste*, «Les Belles lettres», Archives Juives, 2008/2 Vol. 41

DROST Julia, *Il sogno della ricchezza: Surrealismo e mercato dell'arte nella Parigi tra le due guerre*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 2017, XLI, n. 121, pp. 5-14.

GATTEGNO Félix, *Le Salon de l'Art Mural*, «Le Journal Juif», 21 giugno 1935

GEE Malcom, *The avant-garde, order and the art-market, 1916-23*, «Art History», II, 1979, n. 1, pp. 95-106.

GIACOBBE Luisa, *L'instabile equilibrio del modernismo inglese: il caso della rivista «Axis» (1935-1937)*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 2, 2014, Carrocci Editore, Roma

GISPERT Marie, *Kandinsky et le "label" parisien*, «Les Cahiers du Mnam», n. 125, autunno 2013

GLEIZES Albert, *L'inquietude – Crise plastique*, «La Vie des Lettres et des Arts», Parigi, anno 2, no. 20, Maggio 1925

GOLAN Romy, *La possibilità di un fotomurale socialista*, «Memoria e Ricerca», n. 33, gennaio-aprile 2010

GORIN Jean, *Vers un art social et collectif universel*, «Abstraction-Création», n. 4, 1935

GRIGSON Geoffrey, *Comment on England*, «Axis», gennaio 1935

GROHMANN Willy., *Wassily Kandinsky*, «Cahiers d'art», 1929, n. 7

GUZZI Virginio, *Pittura alla II Quadriennale*, «Nuova Antologia», 1 marzo 1935

- HÉLION Jean, *Enquête*, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10
- HÉLION Jean, *From reduction to growth*, Axis, anno II, aprile 1935
- HÉLION Jean, *Termes de vie, termes d'espace*, «Cahiers d'art», n. 7-10
- FRÉRE Louis, *Anatole Jakovsky, critique d'art témoin de son siècle*, Etudes normandes, Association d'Etudes normandes, Rouen, n. 2, 2007
- IAMURRI, Laura, *La tradizione, il culto del passato, l'identità nazionale: un'inchiesta sull'arte francese*, in «Prospettiva», gennaio 2002, n. 105, pp. 86-98.
- JAKOVSKY Anatole, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933
- KANDINSKY Wassily, *Enquête*, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935
- KANDISKY Wassily, *Enquête*, «Minotaure», anno I, n. 1, 1933
- LASSAGNE J., *Les expositions*, «Sept. Revue Hebdomadaire», 21 giugno 1935
- LE CORBUSIER, *La crise des arts plastiques, M. Le Corbusier envisage la question des matériaux colorés de revêtement*, «Excelsior», 29 dicembre 1932
- MALLET-STEVENSON Robert, *Enquête auprès des architectes*, «Excelsior», 29 dicembre 1932,,
- MARCELLETTI Mario, *Le fascisme italien et l'art*, «Commune», maggio 1935
- MARCHIORI Giuseppe, *I pittori 'astrattisti' alla II Quadriennale*, «Corriere Padano», Ferrara, 20 marzo 1935
- MICHAUD Eric, *Le peuple, l'Art et la réalité*, «Ligeia», n.1, aprile-giugno 1988
- MONDRIAN Piet, *De l'art abstrait*, «Cahiers d'art», anno VI, n. 1, 1931, n.1
- MONDRIAN Piet, *Enquête*, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935
- MONDRIAN Piet, *L'art réaliste et l'art superéaliste (La morphoplastique et la néoplastique)*, «Cercle et Carré», n. 2, 15 aprile 1930

MORICE Charles, *Sur les tendances actuelles des arts plastiques*, «Mercure de France», 1 agosto 1905

MOUSSINAC Leon, *Sur Plékhanov – L'art au service du proletariat*, in «L'Humanité», 5 maggio 1932

MOUSSINAC Léon, *Sur l'abstraction en peinture et l'art non figuratif*, «L'Humanité», 12 maggio 1932

N.d.R, *L'arte murale a Parigi. Il primo "Salon" e gli artisti espositori*, «Stile Futurista», anno II, n. 11-12, settembre 1935

NEPPI Antonio, *Le conquiste della giovane arte italiana nella II Quadriennale che si inaugura domani*, «Il Lavoro Fascista», 5 febbraio 1935

NIGRO, Alessandro, *«Au carrefour de la poésie et de la révolution»: la critica militante di René Crevel nella Parigi degli anni Venti*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 2017, XLI, n. 121, pp. 15-28.

NIGRO, Alessandro, *Editoriale*, «Ricerche di storia dell'arte», fascicolo 2, maggio-agosto 2014

PALERMO Lynn E., *L'Exposition Anticoloniale. Political or Aesthetic Protest?*, «French Cultural Studies», n. 20, marzo 2016, Sage Publications, Pennsylvania State University, Pennsylvania

PERRET Auguste, *La peinture a fresque doit etre un "matériau", Enquete auprès des architects*, «Excelsior», 28 dicembre 1932

PRAMPOLINI Enrico, «Stile Futurista», II, settembre 1935 n. 11-12

RACINE Nicole, *La Querelle du Réalisme (1935-1936)*, Sociétés & Représentations, n° 15, 2003

RICHTER Hans, *L'object en mouvement*, «Cercle et Carré», n. 3

RIVIÈRE George, *Avons-nous encore un art francais?*, «L'Art vivant», 15 ottobre 1930

ROSENBERG Léonce, *Parlos peinture*, «L'Esprit Nouveau», n. 5, n. 7, 1921

SANZIN B.G., *Quadri polimaterici di Enrico Prampolini alla Biennale*, «Futurismo», anno I, 13 novembre 1932

SETTANNI Emilio, *Pittura astratta e decorazione*, «Il lavoro fascista», 15 settembre 1935

SEUPHOR Michel, «Abstraction-Création Art non-figuratif», n. 1, 1932

SEUPHOR Michel, *Editorial*, «Cercle et Carré», n. 2, 30 marzo 1930

SEUPHOR Michel, *Notice*, «Cercle et Carré», n. 3, 30 giugno 1930

SEUPHOR Michel, *Pour la défense d'une architecture*, «Cercle et Carré», n. 1, 15 marzo 1930

SHOEDLIN Reginald, *Responsabilité de l'artiste*, «Europe», 15 ottobre 1936

SIMONIELLO Anastasia, *Les Progressistes de Cologne à l'aube des années 1930*, in *L'art Comme Résistance Eveil Politique Et Engagement Des Artistes Dans Les Années 1930*, «Dissidences», numero 9, 2010

TÉRIADE, *Entretien avec M. Léonce Rosenberg*, «Cahiers d'art», supplemento al n. 6, 1927

TÉRIADE, *Documentaire sur la jeune peinture, Conséquences du Cubisme, Part III*, «Cahiers d'Art», Anno V, n. 1, 1930

TÉRIADE, *Documentaire sur la jeune peinture, La réaction littéraire, Part IV*, «Cahiers d'Art», n. 2, 1930

TÉRIADE, *Documentaire sur la jeune peinture. Part II, L'avènement classique du Cubisme*, «Cahiers d'art», n. 10, 1929

TÉRIADE, *Documentaire sur la jeune peinture. Part II, L'avènement classique du Cubisme*, «Cahiers d'Art», n. 10, 1929

TÉRIADE, *La réaction littéraire, Part IV*, , «Cahiers d'Art», n. 2, 1930

TÉRIADE, *Une enquête à Berlin : l'art moderne, l'art officiel*, «L'Intransigeant», 22 aprile 1929

TOUTTAIN Jacques Louis, *Dans le Galeries*, «La Patrie», 26 aprile 1930

- VAN DOESBURG Théo, *Vers la Peinture Blanche*, «Art Concret», numero I, Aprile 1930
- VANTONGERLOO George, *Evolution*, «Abstraction-Création», n. 4, 1935
- VIENNEY Paul, *Développement de l'art abstrait et développement social*, «Abstraction-Création», n.1, 1932
- VITALI Lamberto, *La seconda Quadriennale*, «Domus», aprile 1935
- WALDEMAR George, *L'art à Paris*, «Formes», n. 5, Maggio 1930
- ZANZI Emilio, *Il Duce ha presenziato a Roma la vernice della Seconda Quadriennale d'Arte. Il tono estetico e morale della mostra*, Gazzetta del Popolo, Torino, 5 febbraio 1935
- ZÁRRAGA Angel, *Enquete "Chez les cubistes"*, «Le Bulletin de la vie artistique», 1924
- ZERVOS Christian, *Fait social et vision cosmique*, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935
- ZERVOS Christian, *La cronique des expositions, L'Art d'Aujourd'hui*, «Cahiers d'Art», n. 1, gennaio 1926
- ZERVOS Christian, *La cronique des expositions, Piet Mondrian, Galerie Jeanne Bucher*, «Cahiers d'art», n. 2, 1928
- ZERVOS Christian, *Les expositions à Paris et ailleurs*, «Cahiers d'art. Spéciale Feuilles volantes», n. 2, febbraio 1927
- ZERVOS Christian, *Oeuvres de Vordemberge-Gildewart*, «Cahiers d'art», anno IV, n. 1, 1929
- ZERVOS Christian, *Réflexions sur Brancusi*, «Cahiers d'art», n. 1-4, anno IX, 1934
- ZERVOS Christian, *Dernieres œuvres de Picasso*, «Cahiers d'art», 1927

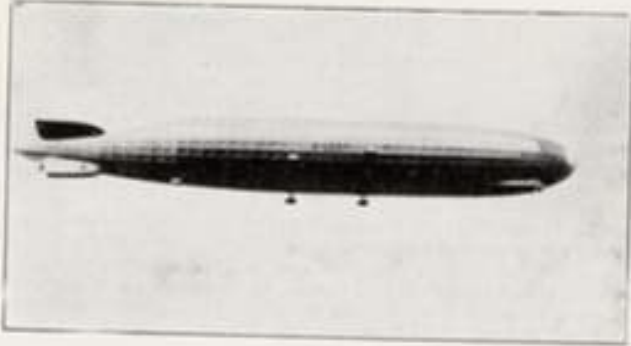
IMMAGINI

Nous ne sommes pas un groupe fermé; nous souhaitons que des peintres se joignent à nous, mais nous ne les accepterons qu'autant qu'ils approuveront notre base et l'appliqueront effectivement.

FONDATEURS : Carlsund, Doesbourg, Héliou, Tutundjian, Wantz.

Adresser la correspondance au Gérant : Jean Héliou, 50, rue Pierre-Larousse, Paris.

ACHETEZ DES ZEPPELINS



Le Gérant: J. HÉLIOU. 100, COUR, 11, AVE MÉRIEN, PARIS.


 1302

Figura 1

L'immagine di uno Zeppelin pubblicata su «Art Concret», aprile 1930, p. 13



Figura 3

Una pagina di «Abstraction Création Art Non Figuratif»
 dedicata a Hans Arp (n. 1, 1932, p. 2)

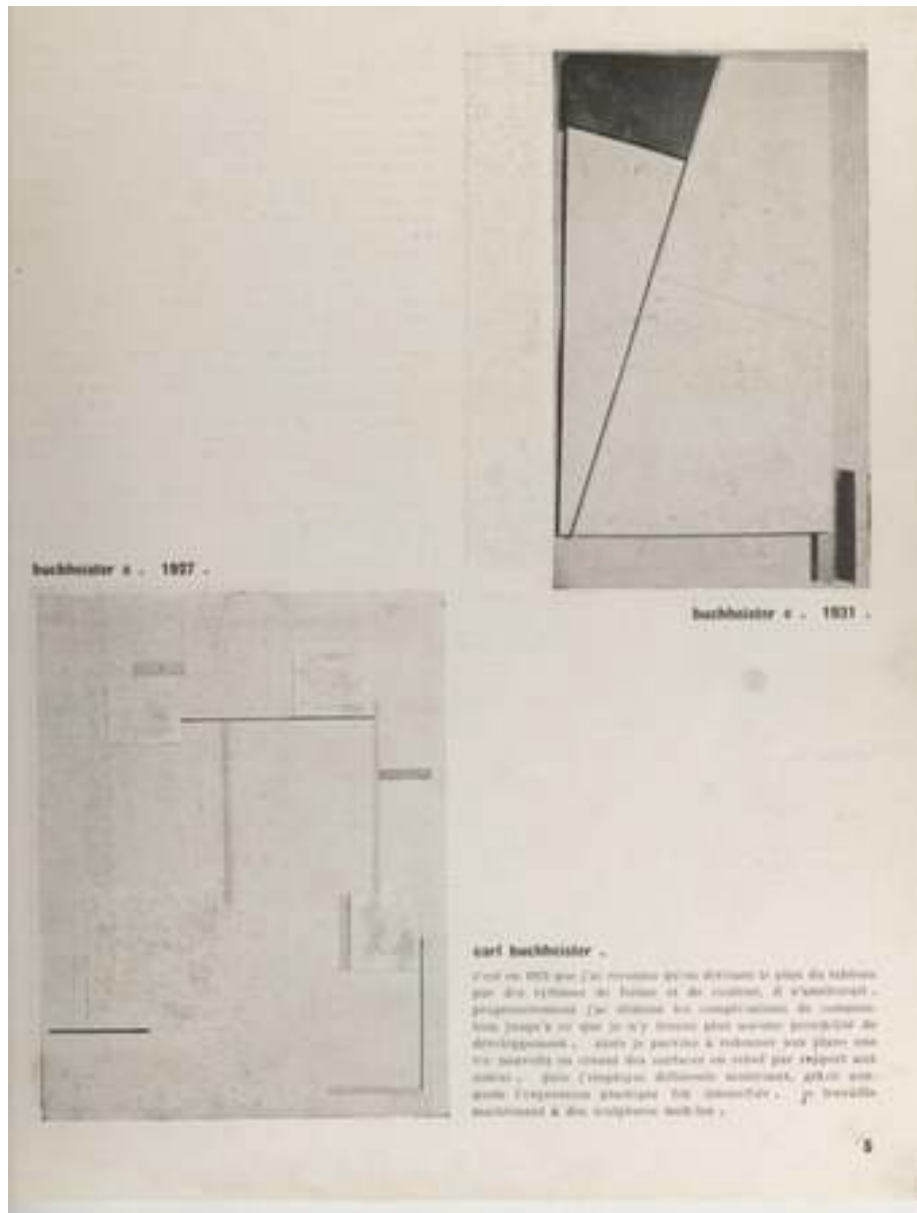


Figura 4
Una pagina di «Abstraction Création Art Non Figuratif» esemplifica
l'utilizzo del carattere nell'impaginazione

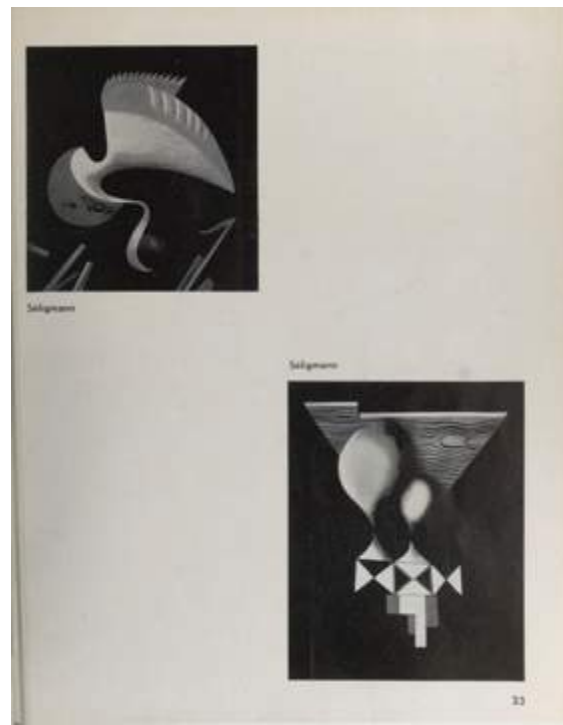
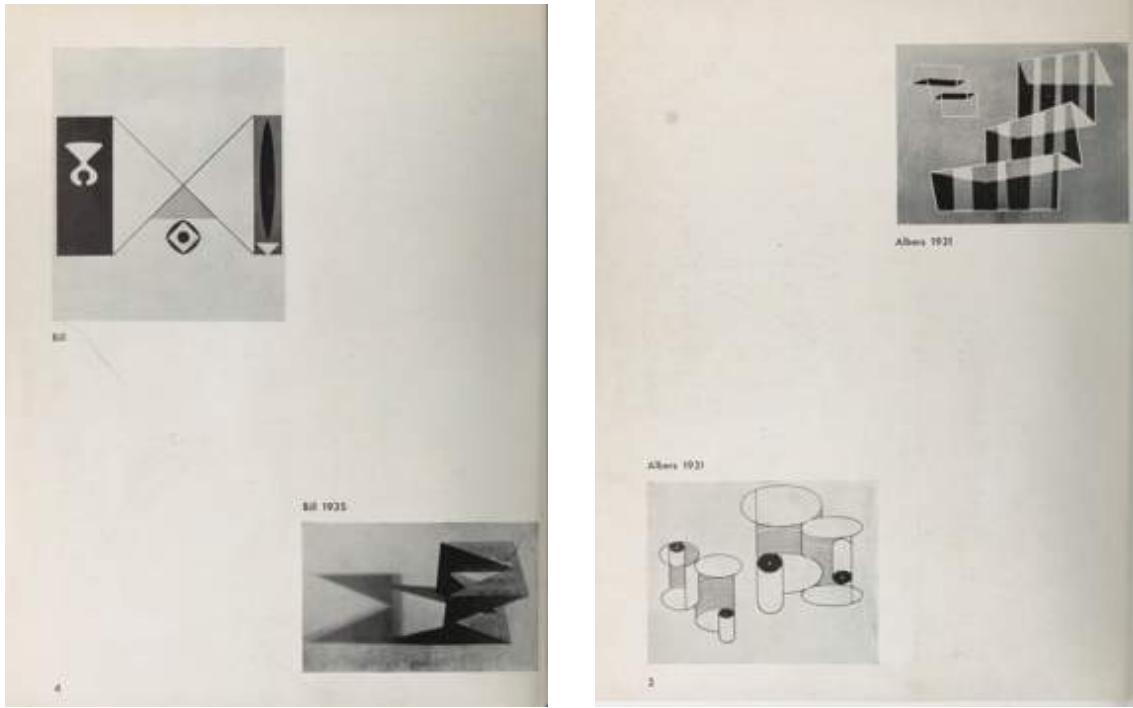


Figura 5

Pagine di «Abstraction Création Art Non Figuratif» esemplificano il passaggio dalla composizione della pagina a “dizionario” (corrispondenza tra testo e immagini per artista) a una comunicazione prevalentemente iconografica (n.5, 1936)

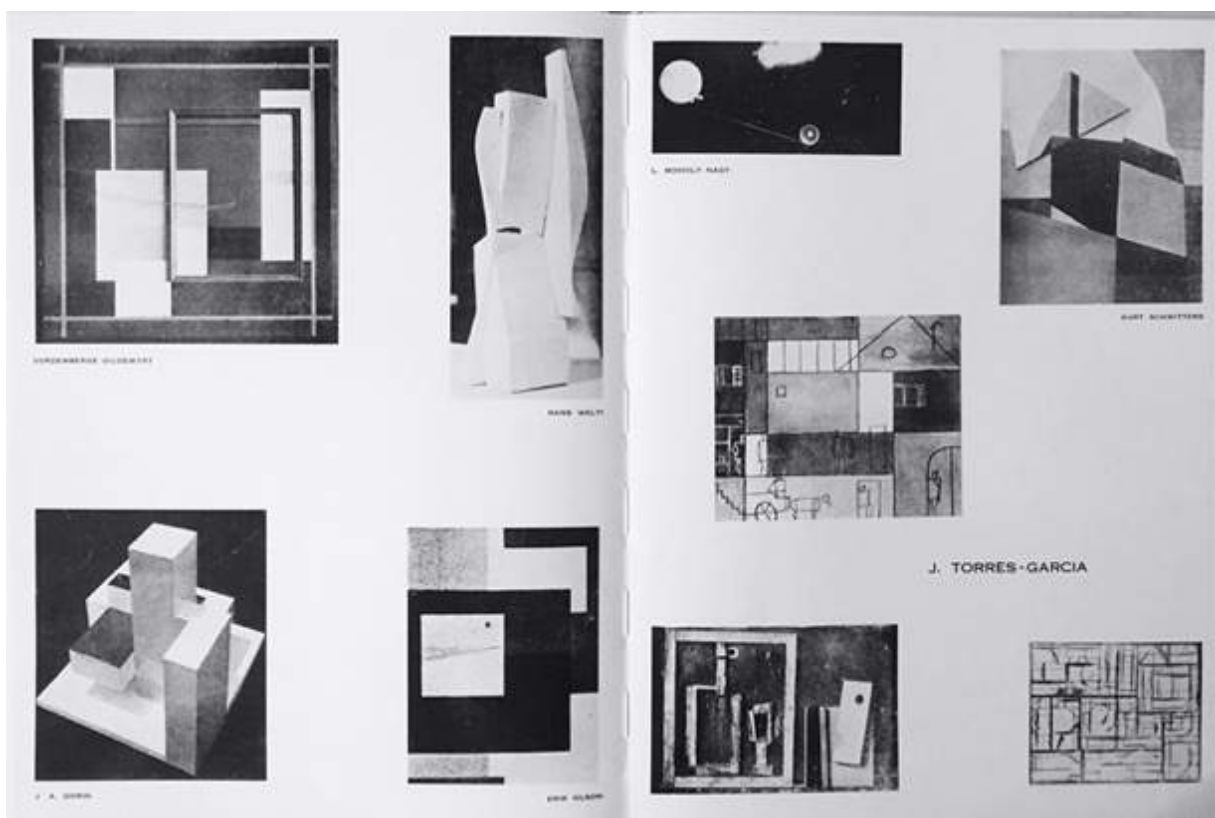


Figura 6

Le pagine dedicate al catalogo della mostra alla Galerie 23
in «Cercle et Carré», n.2, 15 aprile 1930

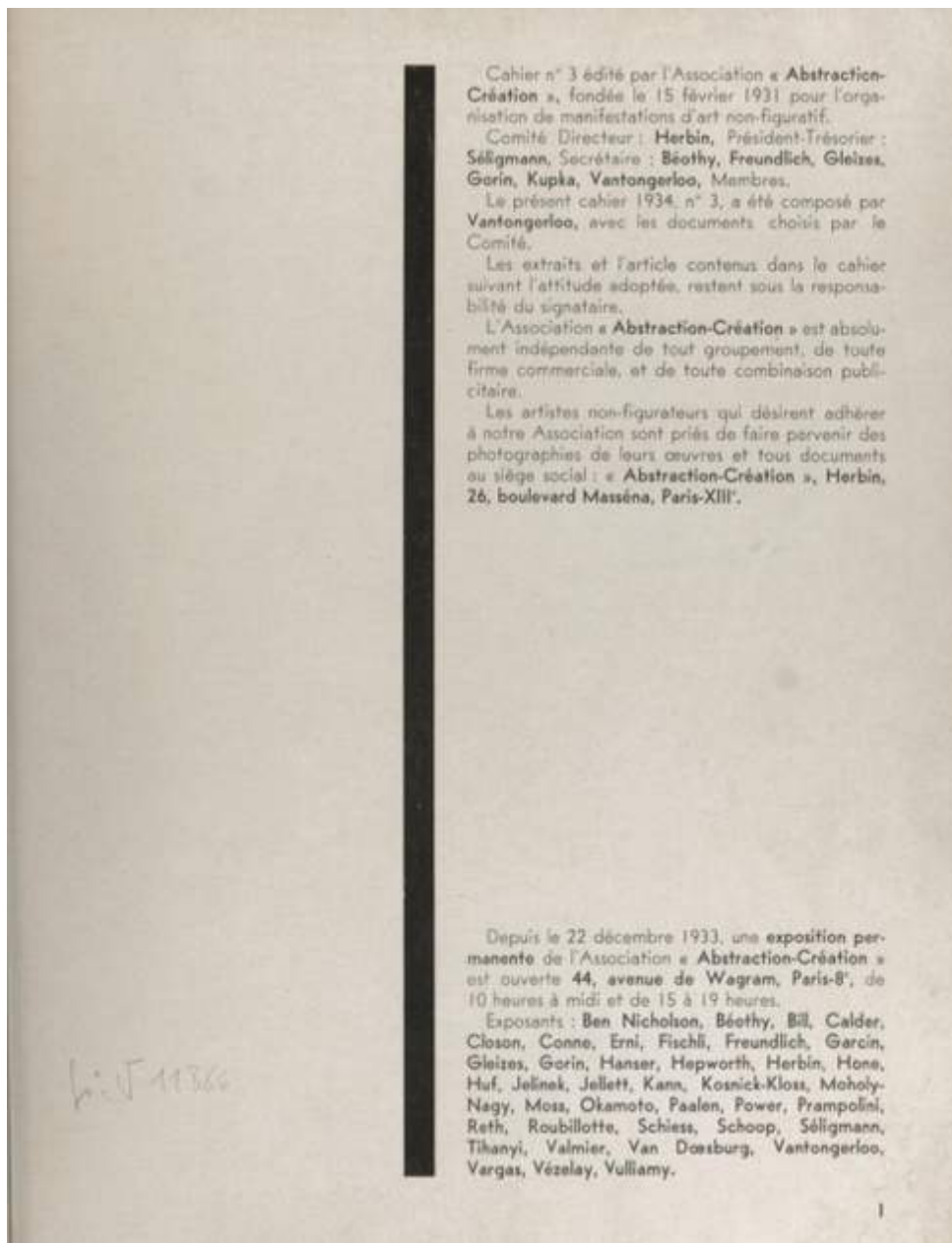


Figura 7

Comunicazione di apertura della “mostra permanente” di artisti dell’associazione Abstraction-Création, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 3, 1934, p. 1

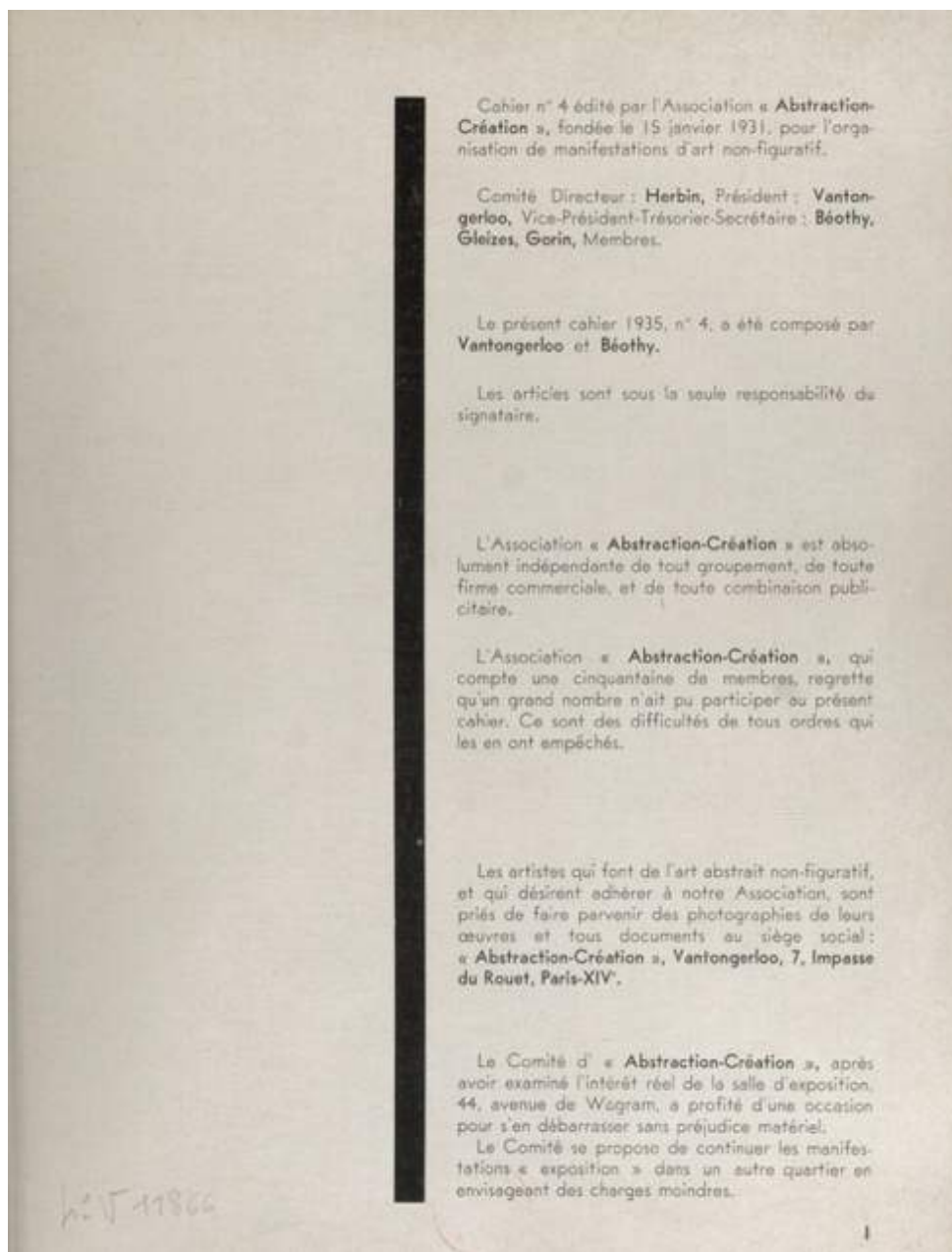


Figura 8

La comunicazione della chiusura della sala espositiva di Avenue Wagram, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 4, 1935, p. 1



Figura 9

La pagina dedicata a Kandinsky e Picasso in «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 4, 1935, p. 12



Figura 10

Riproduzione a colori dell'opera di Kandinsky *Développement en brun*, 1934, olio su tela,
105 x 120 cm, Centre George Pompidou, Parigi



Figura 11

Picasso, *Donna distesa al sole sulla spiaggia*, 1932, 33 x44 cm

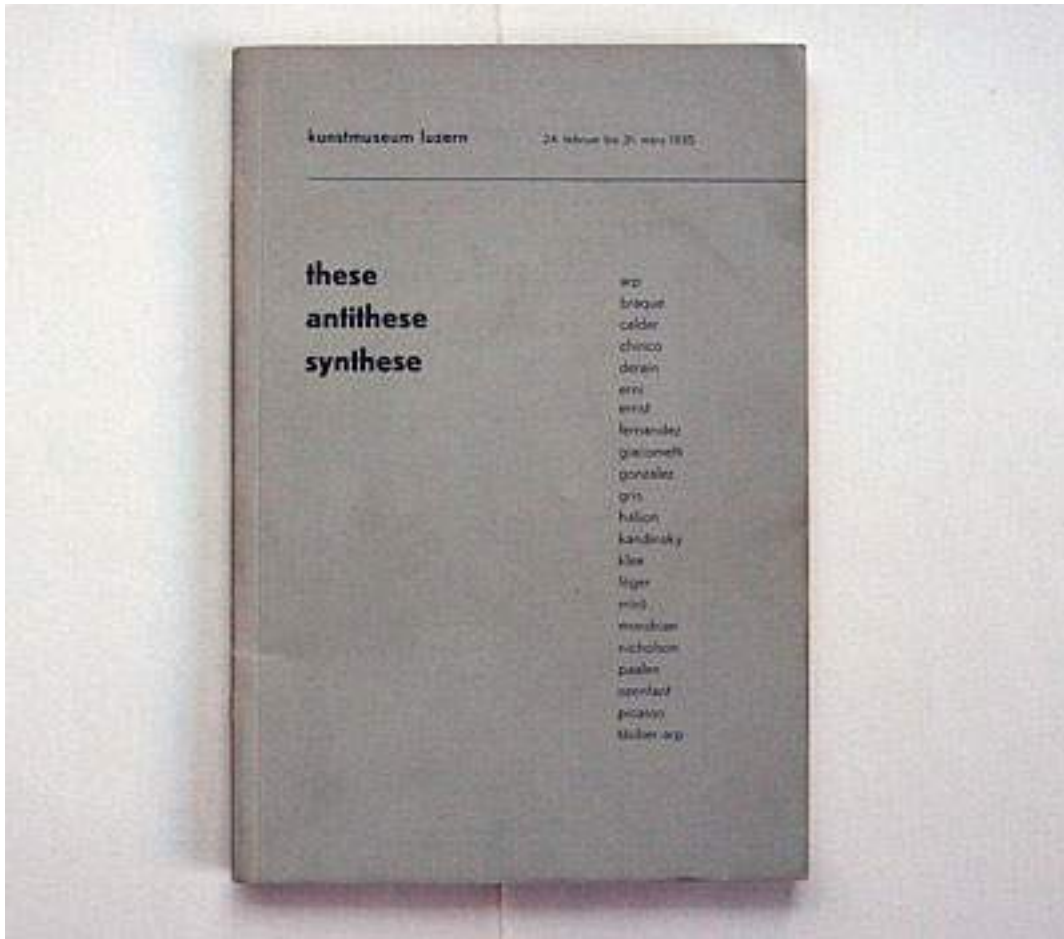


Figura 12

Copertina *Thèse, antithèse, synthèse: Arp, Braque, Calder, Chirico, Derain, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Gonzalez, Gris, Hélion, Kandinsky, Klee, Léger, Miró, Mondrian, Nicholson, Ozenfant, Paalen, Picasso, Täuber-Arp*, catalogo della mostra, 24 febbraio – 31 marzo 1935, Kunstmuseum Luzern, Lucerna, 1935.

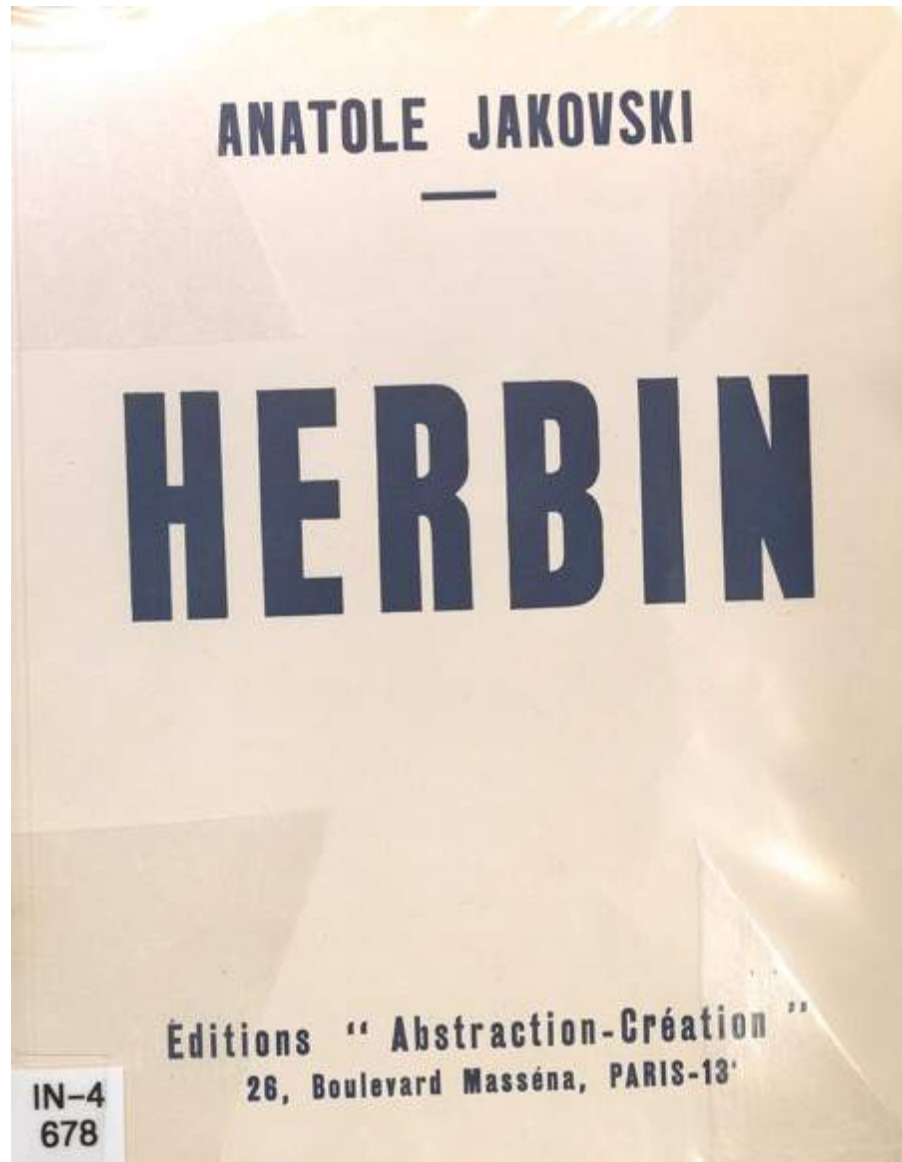


Figura 13

Immagine di copertina di Anatole Jakovsky, *Herbin*, éditions Abstraction-Création, 1933

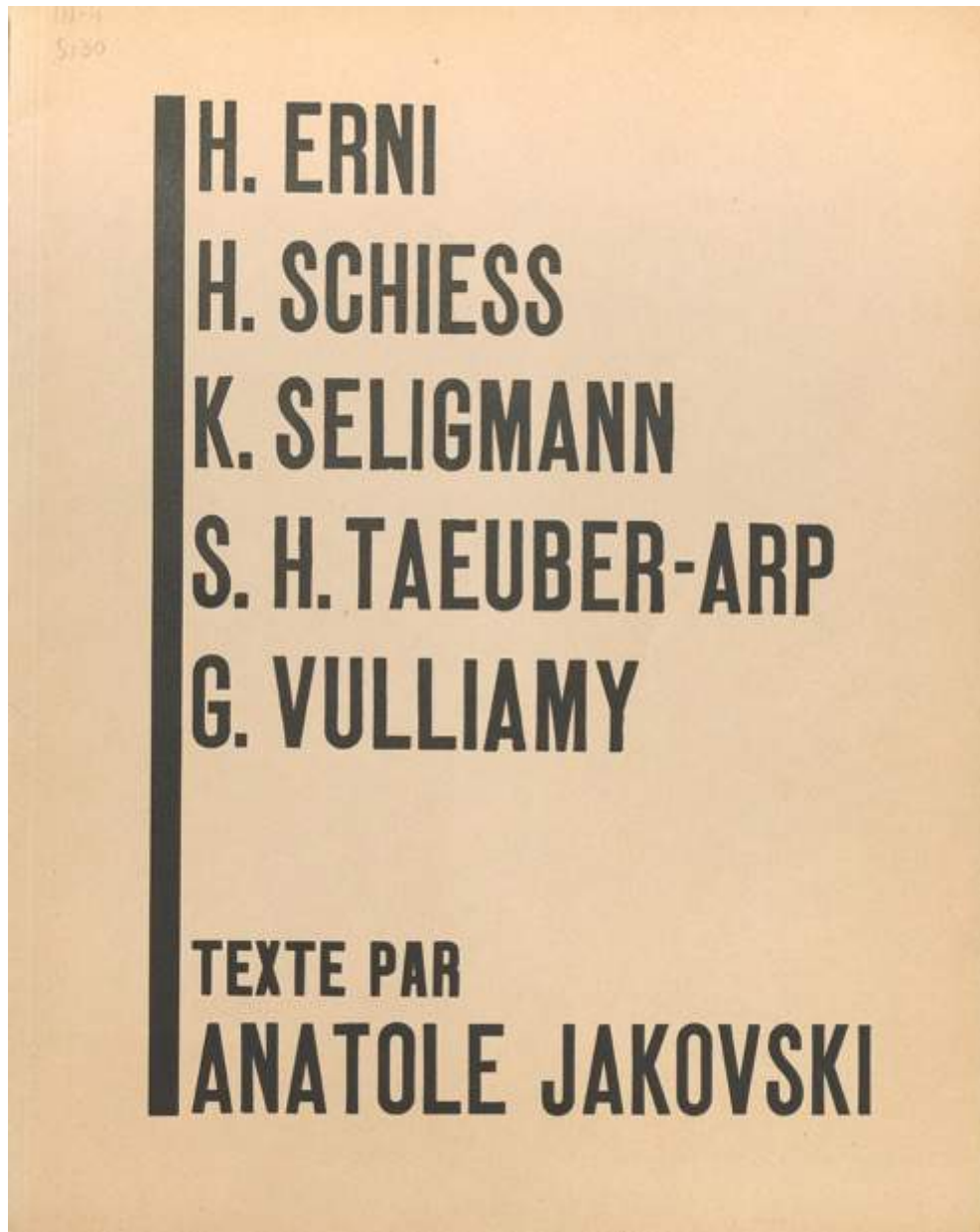


Figura 14

Immagine di copertina di *Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Seligmann, Sophie Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy*, éditions Abstraction-Création, Parigi, 1934.



Figura 15

Riproduzione delle pagine interne di *Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Seligmann, Sophie Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy*, éditions Abstraction-Création, Parigi, 1934.

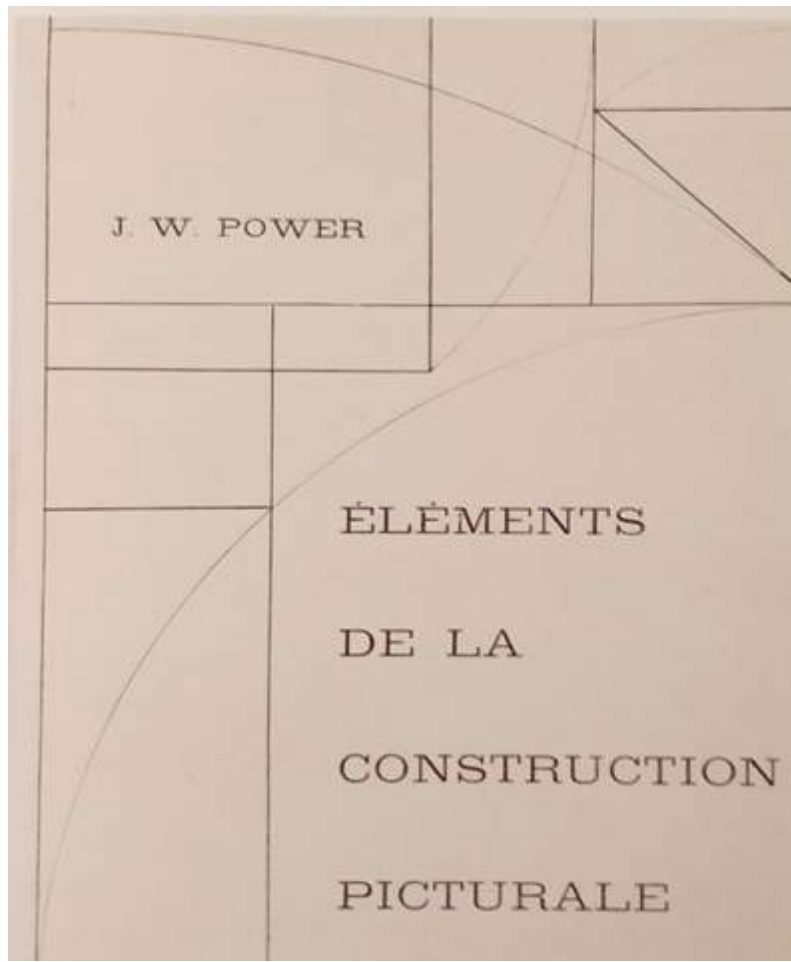


Figura 16

Immagine di copertina di J.W. Power, *Elements de la Construction Picturale*, ed. Antoine Roche, Parigi, 1932

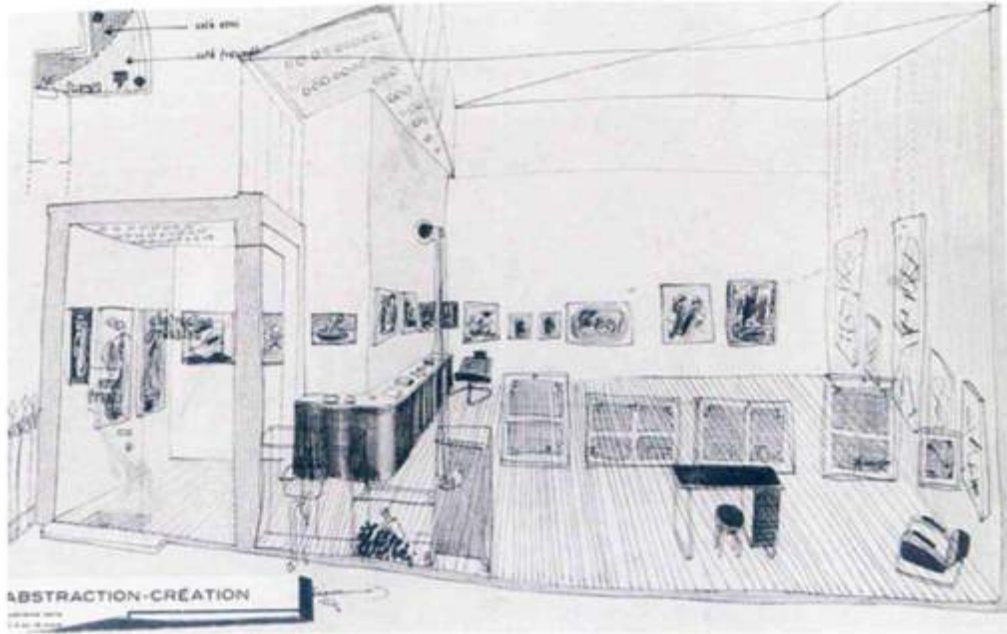


Figura 17

Una fotografia dello spazio di Abstraction-Création in Avenue Wagram e un bozzetto di Erni per l'allestimento della mostra presso lo spazio dell'associazione pubblicati in *Hans Erni: Art non-figuratif 1933-1938 Abstraction-Création*, Musée Hans Erni, Lucerna, 1982, p. 9.



Figura 18

Etienne Beothy, *Femme drapée*, 1933, scultura in legno, 76 cm; esposta nella mostra Erni/Beothy presso lo spazio di Abstraction-Création

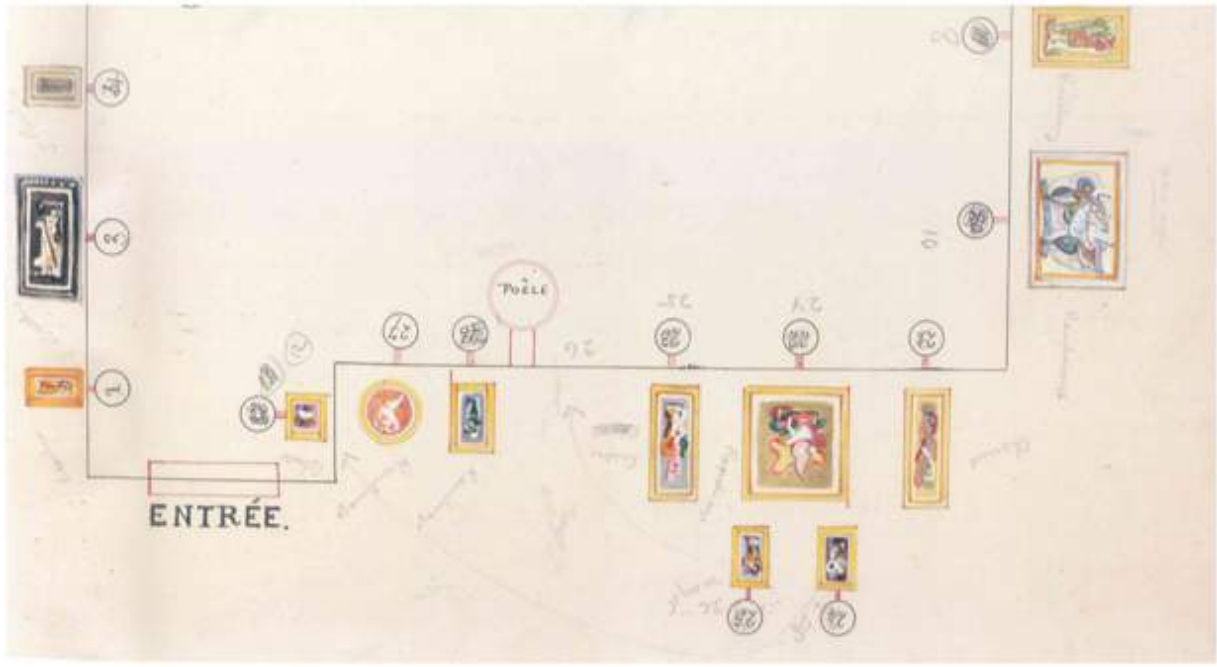


Figura 19

Schizzo di John Wardell Power per l'allestimento della mostra personale presso lo spazio di Abstraction-Création pubblicato in J.W. Power 2012, pp. 44-45

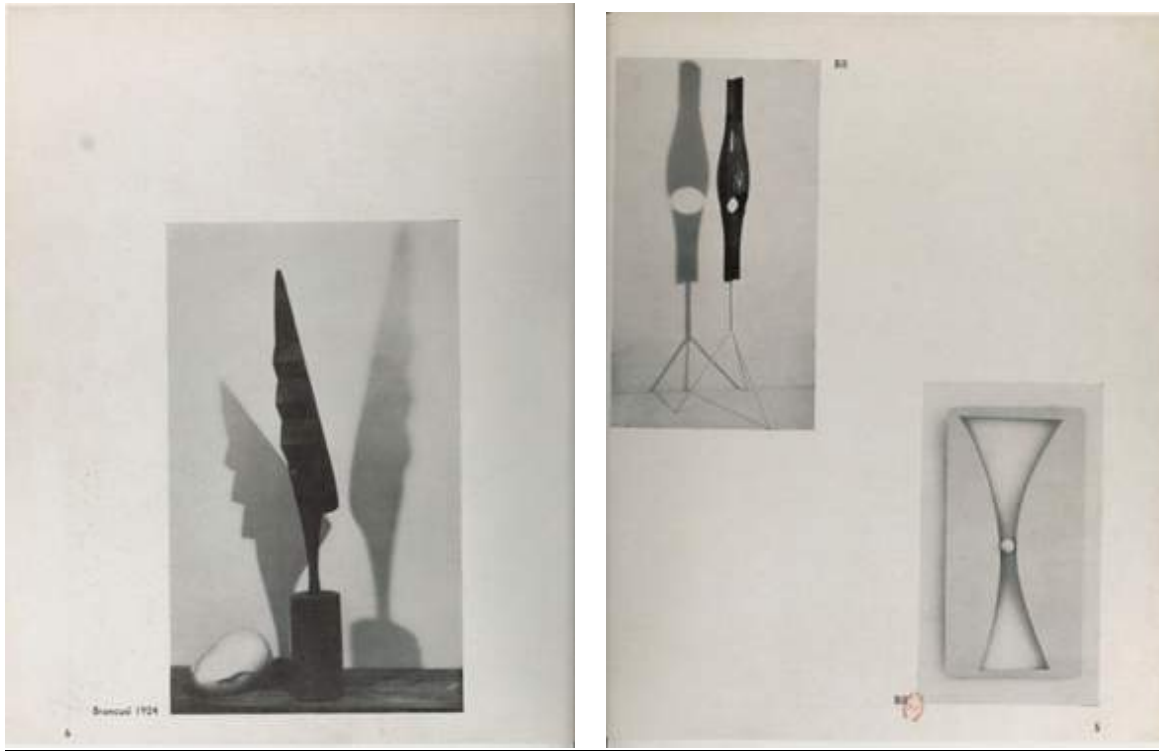


Figura 20

Sculture di Max Bill e Brancusi pubblicate su «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 3, 1934, pp. 5-6



Figura 21

Jean Hélion, *Composition*, 1934, olio su tela, 144 x 199 cm, Guggenheim Museum, New York pubblicato in «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 3, 1934, p.24



Figura 22

La pagina dedicata a “Mme Hanser” su «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 3,
1934, p.22



Figura 23

La scultura di Otto Freundlich riprodotta sulla copertina del catalogo della Mostra dell'Arte Degenerata, 1937

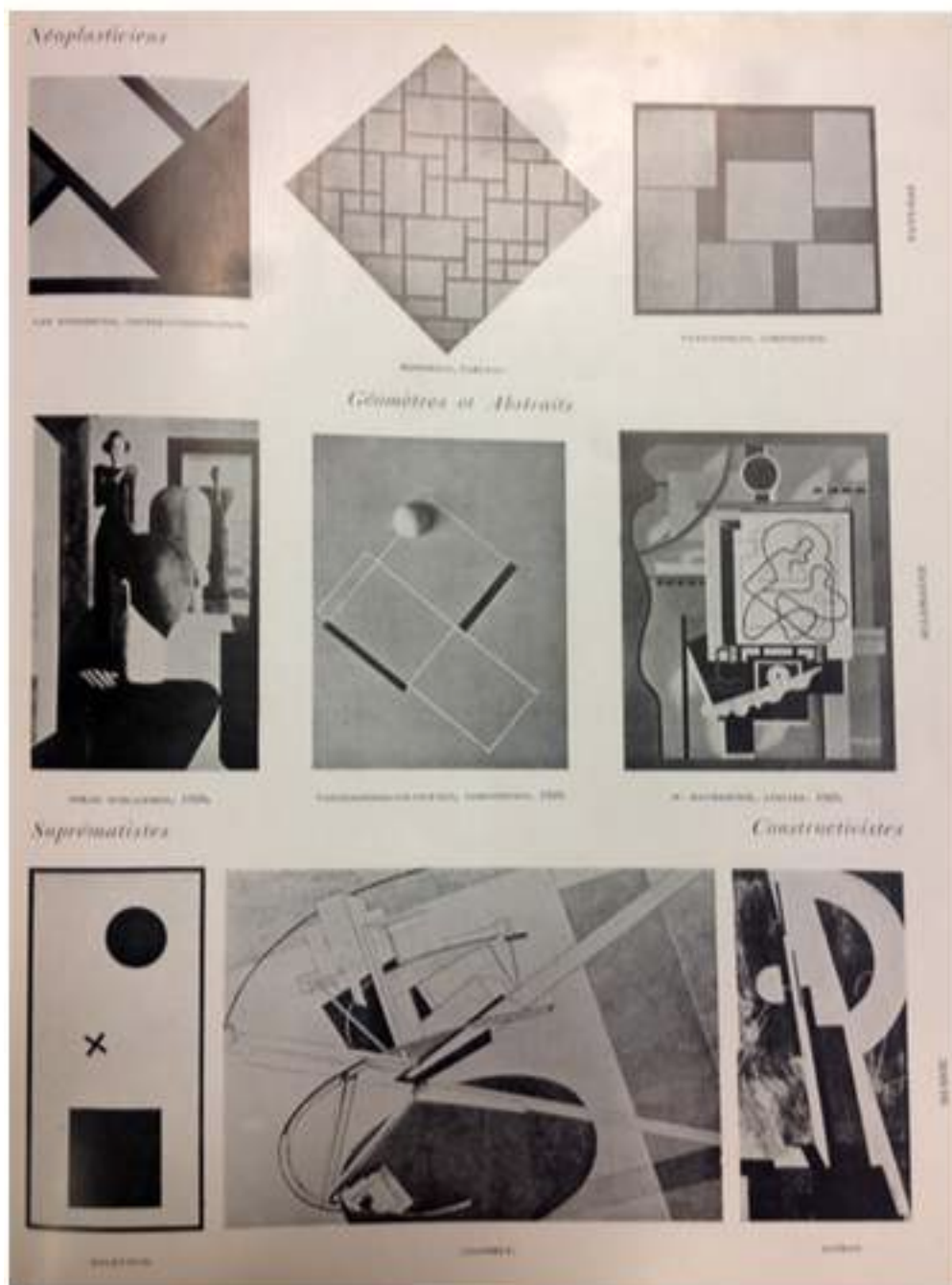


Figura 24

Illustrazioni dell'articolo di Tériade, *Documentaire sur la jeune peinture, III. Conséquences du cubisme*, «Cahiers d'art», n. I, 1930, p. 22



Figura 25

Illustrazione dell'articolo *De l'art abstrait, Réponse de Fernand Léger*, «Cahiers d'art»,
 anno VI, n. 1, 1931, p. 151.

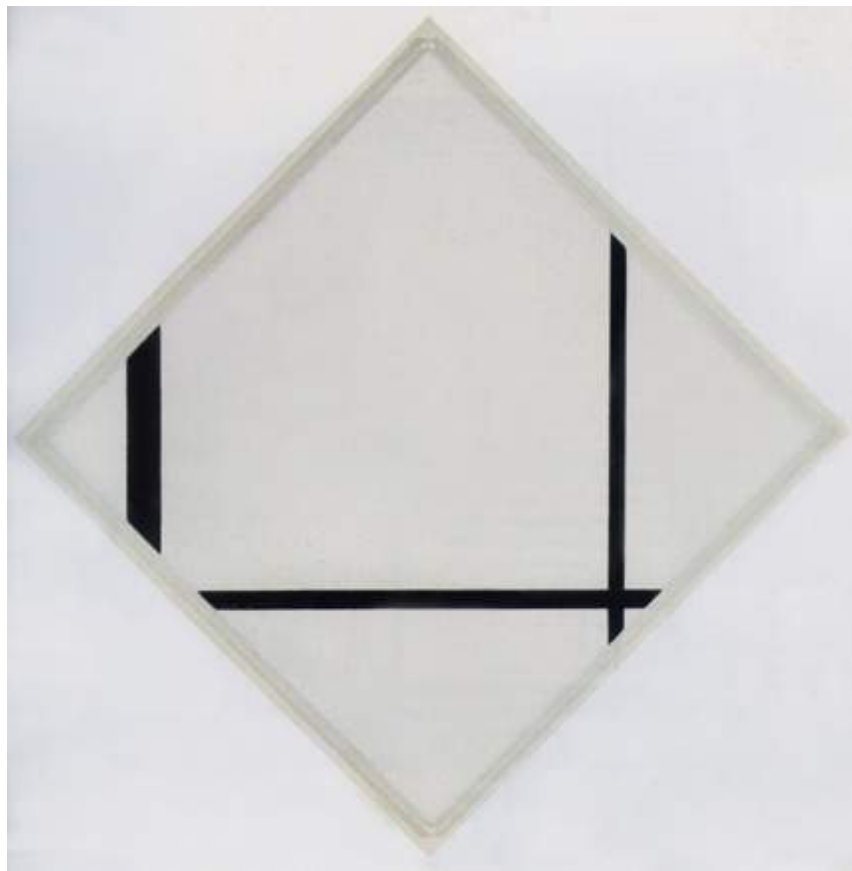


Figura 26

L'opera di Mondrian pubblicata su *Mondrian, De l'art abstrait*, «Cahiers d'art», anno VI,
n. 1, 1931

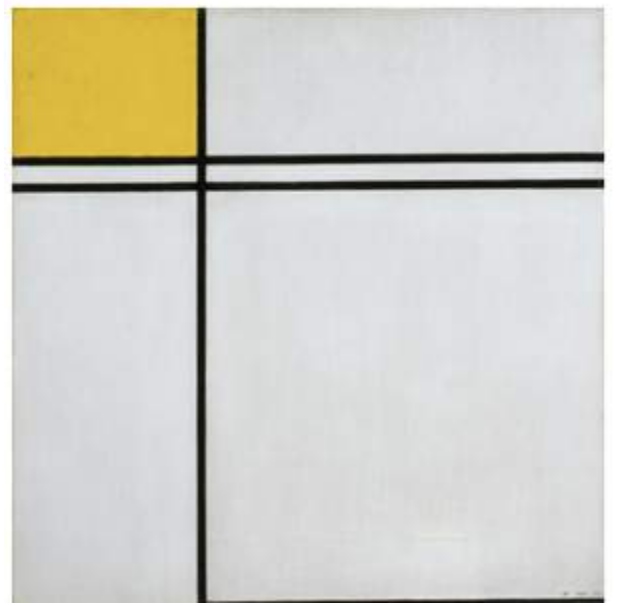
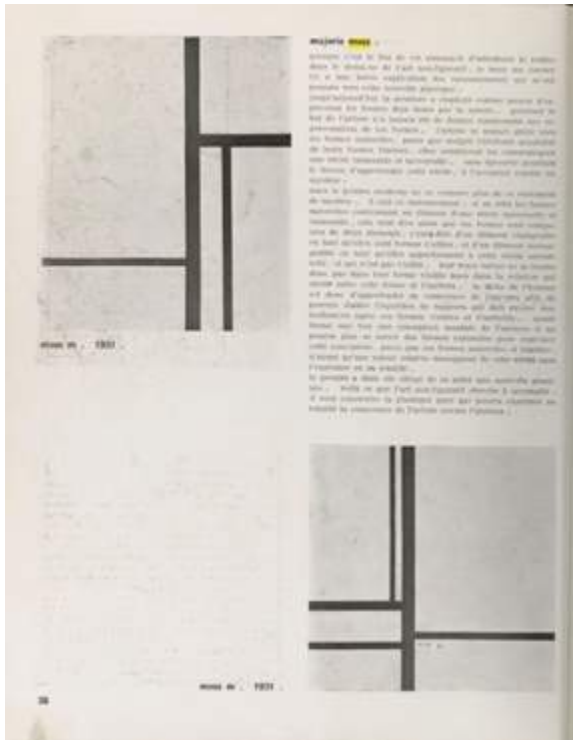


Figura 27

A confronto Mondrian, *Composizione con linea doppia e giallo*, 1932 e le opere di Marlow Moss pubblicate su «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, 1932, p.26

vient lors, ce dernier pas : ils auraient ni leur propriété ni leur caractère, ils ont succédé à Cézanne, d'autres doivent continuer la plastique cubiste. Et cela a été fait.

En général, l'artiste, une fois qu'il a trouvé son expression plastique propre ne la pousse pas plus loin, bien que cela, jusqu'ici, ait été possible. Mais dans la néoplastique cela n'est pas possible, parce qu'elle est la limite de l'expression plastique. Les moyens plastiques, c'est-à-dire la ligne droite et la couleur primaire, ne peuvent pas être plus infériorisés et la composition restera toujours nécessaire pour neutraliser ces moyens.

Ceux qui tiennent de perfectionner la plastique néoplasticienne sont donc dans l'erreur. Dans la néoplastique, il s'agit de perfectionner l'œuvre, donc justement le contraire de ce qui se passait dans le cubisme et dans l'art néoplastique en général. Tandis que la néoplastique se tient dans les limites esthétiques, l'œuvre néoplasticienne peut apparaître de différentes façons, chaque fois recréée et renouvelée par la personnalité de l'artiste à laquelle elle doit sa force.

La révolution du rythme libre étant le contenu de la néoplastique, celle-ci est de la vraie peinture. Parviens que la volonté et l'effort de réaliser ce rythme, malgré la forme, étaient le contenu de toute peinture. Ce que le néoplasticisme entend par ce rythme libre qui est opposé au rythme naturel, on le comprend en peignant écoutant, le « jazz américain » où il est si bien approché, mais non réalisé, la mélodie, c'est-à-dire la forme limitée, n'y étant pas tout à fait détruite.

L'esthétique néoplasticienne expose toutes les raisons pour lesquelles la néoplastique n'est ni décorative, ni géométrique. Ici il suffit de dire qu'elle ne l'est pas quand l'œuvre néoplasticienne est poussée à son point le plus aigu, c'est-à-dire quand « tout » est exprimé dans et par la ligne et la couleur et quand tous les rapports dans la composition sont équilibrés. C'est alors que les plans rectangulaires, formes par la pluralité des lignes droites, en opposition rectangulaire et nécessaires pour déterminer la

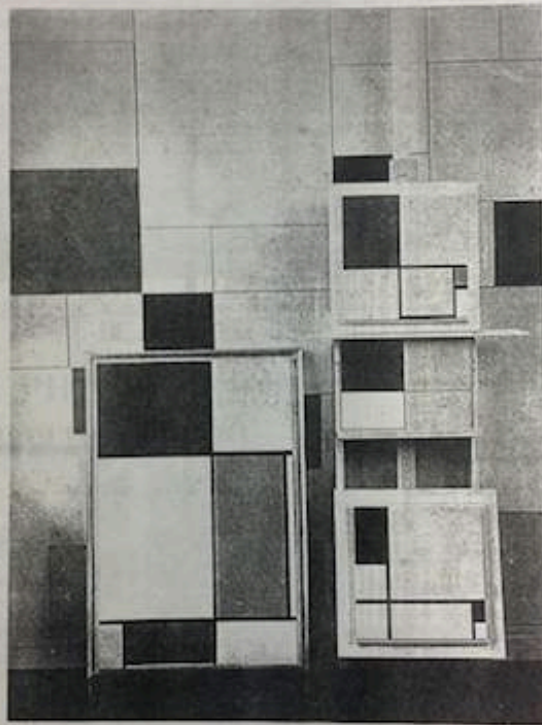
couleur) se dissolvent par leur caractère uniforme et le rythme en ressort tout seul, laissant les plans là, comme un rien.

Si une expression froide et décorative résulte du tableau néoplasticien, la faute en est à l'artiste et non à la plastique néoplasticienne. Toutefois, l'expression d'un tableau dépend aussi de l'observateur. Et en ceci Kandinsky a bien remarqué que « le froid » peut devenir « chaud » (tout comme « le chaud » peut paraître « froid ») si l'on peut dire. Pour exprimer le rythme libre, c'est une nécessité

que de se servir de moyens aussi simples que la ligne droite et la couleur primaire. Et le rapport de position, c'est-à-dire le rapport rectangulaire, est indispensable pour exprimer l'invariable, en opposition au caractère variable des rapports de dimension. Tout cela n'est pas « se montrer dépouillé d'instinct de conservation (!) et être même par une cérébralité exaspérée ». Au contraire, c'est « créer » une réalité concrète et vivante pour nos sens, bien qu'elle soit détachée de la réalité passagère de la forme. C'est pourquoi je liens beaucoup à indiquer la néoplastique comme le surréalisme en opposition avec le réalisme et le surréalisme. En opposition avec l'emploi des moyens simples et « exacts » dans la néoplastique on a écrit que « la recherche puriste de l'invariant, du général, du stable absolu, ne pouvait aboutir que si elle employait dans ce but les moyens les plus

variables, les éléments les moins calculés, les faits les plus humblement particuliers, le sentiment enfin, mouvant de la vie ». Cela est en contradiction avec la conception logique de la plastique laquelle exprime toute chose par des moyens qui lui correspondent et non par son contraire. S'exprimer par ces contraires est plutôt le fait de l'imagination.

Toutefois, s'il est vrai que la recherche puriste était celle de l'invariant, du stable absolu, la néoplastique ne cherche pas cela. La néoplastique tâche d'exprimer l'invariant et le variant en même temps et en équivalence. Justement pour cette raison, il lui faut un moyen universel. Sa recherche n'est pas celle du stable absolu qui ne peut s'exprimer « plastiquement » et elle s'oppose au stable naturel.



PIET MONDRIAN, VUE STIJL, 1917.

Figura 28

Lo studio di Mondrian riprodotto in *Mondrian, De l'art abstrait*, «Cahiers d'art», anno VI, n. 1, 1931

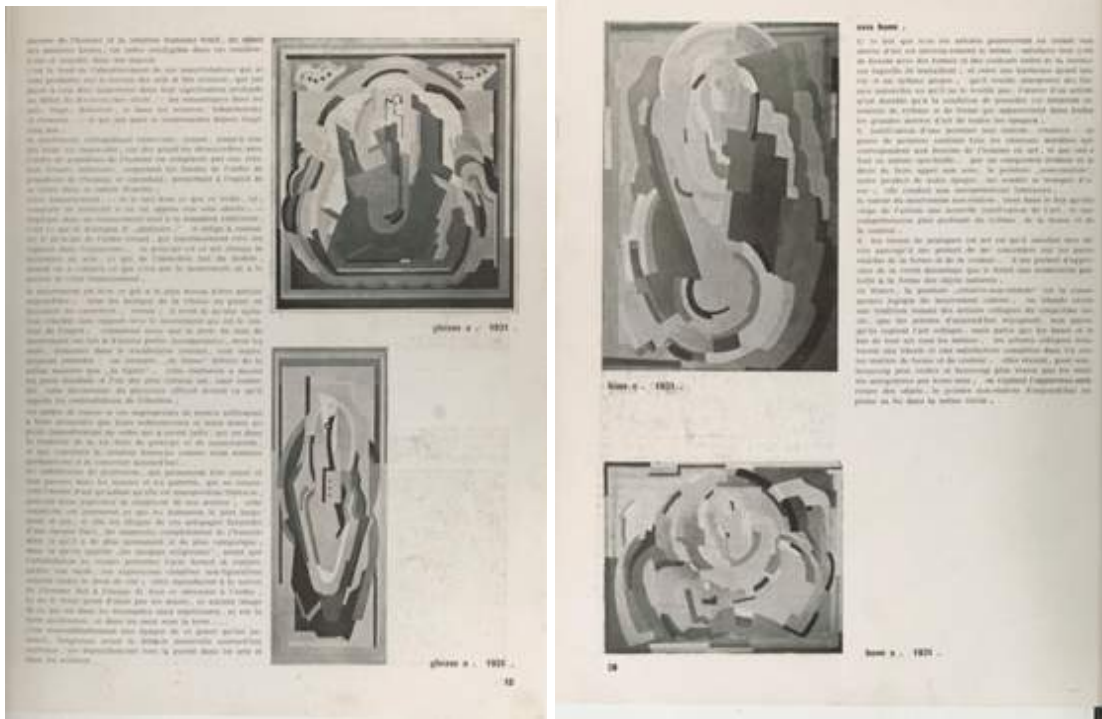


Figura 29

Riproduzioni di opere di Albert Gleizes e delle allieve Hone e Jellet sulle pagine di «Abstraction Création Art Non Figuratif»

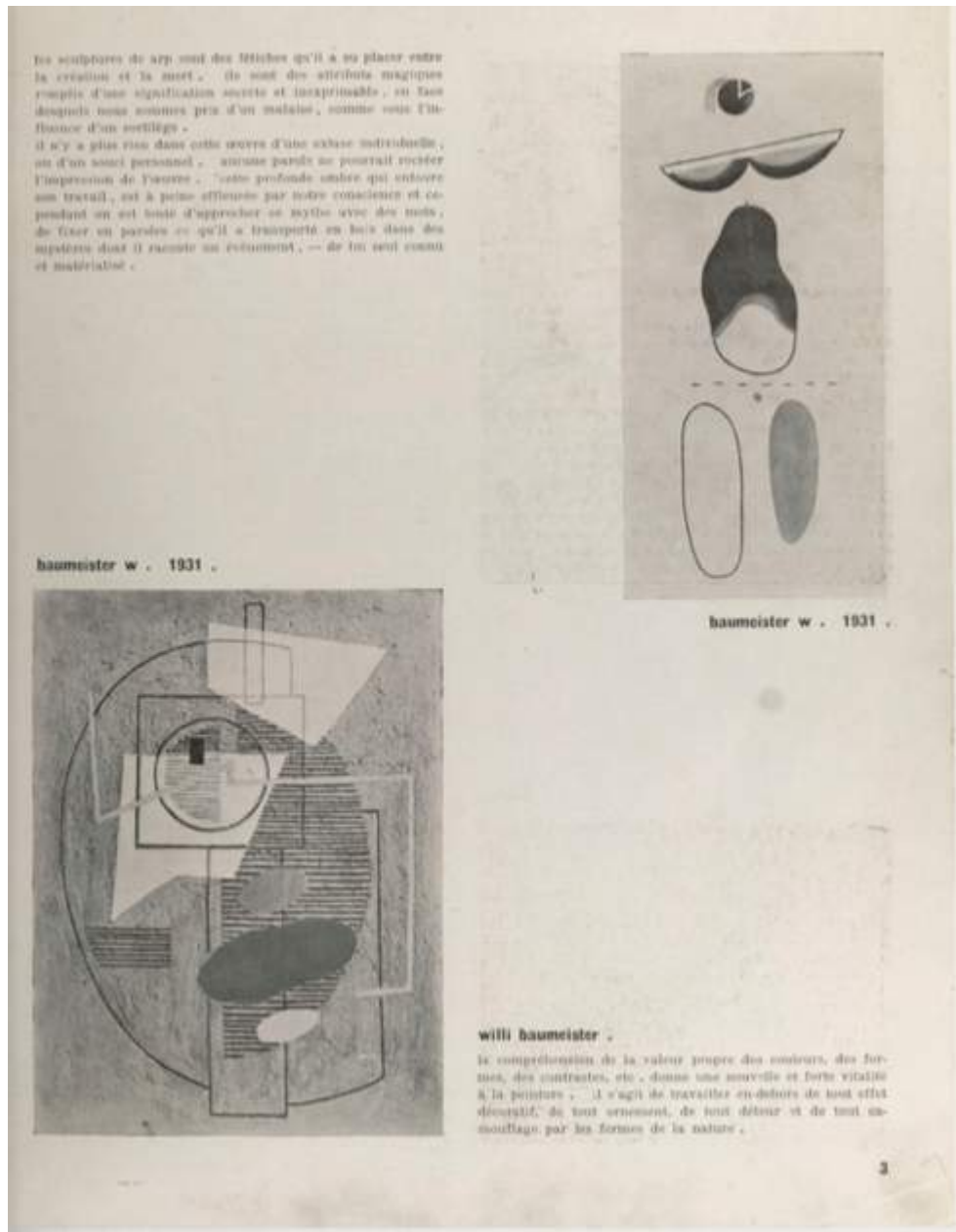


Figura 30

La partecipazione di Willi Baumeister su «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, 1932, p. 3

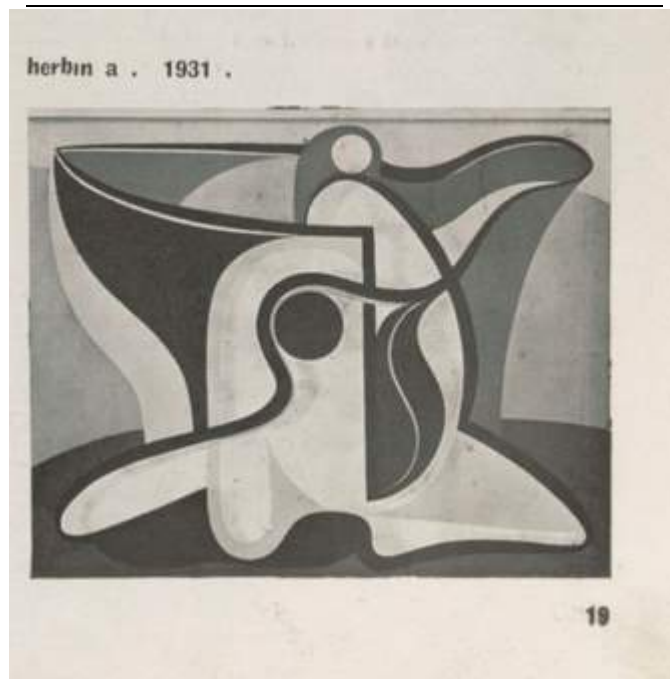


Figura 31

Herbin, *L'homme-oiseau*, 1931; pubblicato anche in «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, 1932, p.19



Figura 32

Il pianoforte decorato da Herbin per il collezionista di Strasburgo, Alfred Lickteig, Musée Matisse di Le Cateau-Cambrésis



Figura 33

Herbin, *Les Joueurs de boules n°2*, 1923, Musée National d'Art Moderne, Parigi

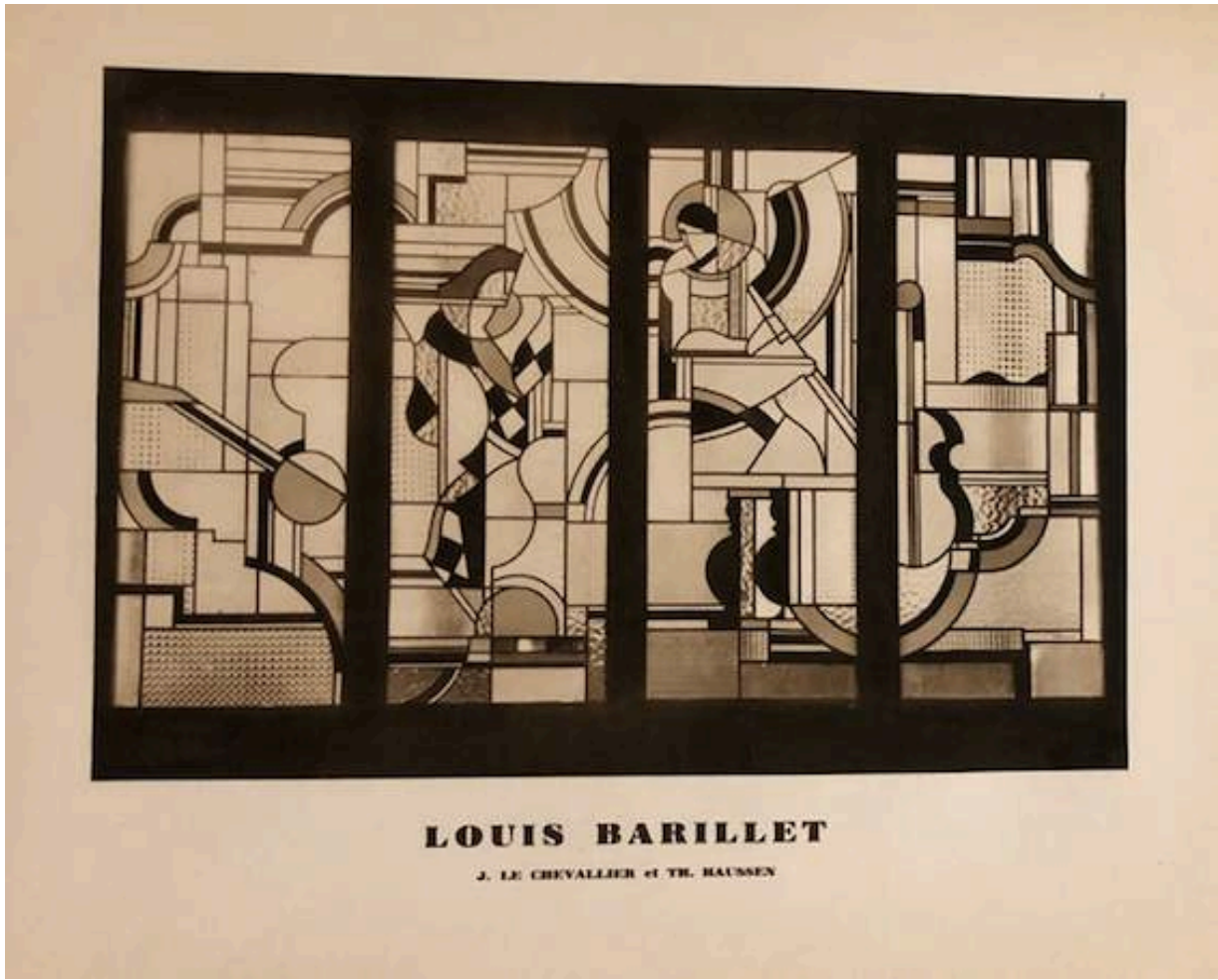


Figura 34

Una vetrata di Louis Barillet pubblicata in UAM, Charles Moreau Editeur, Parigi 1930

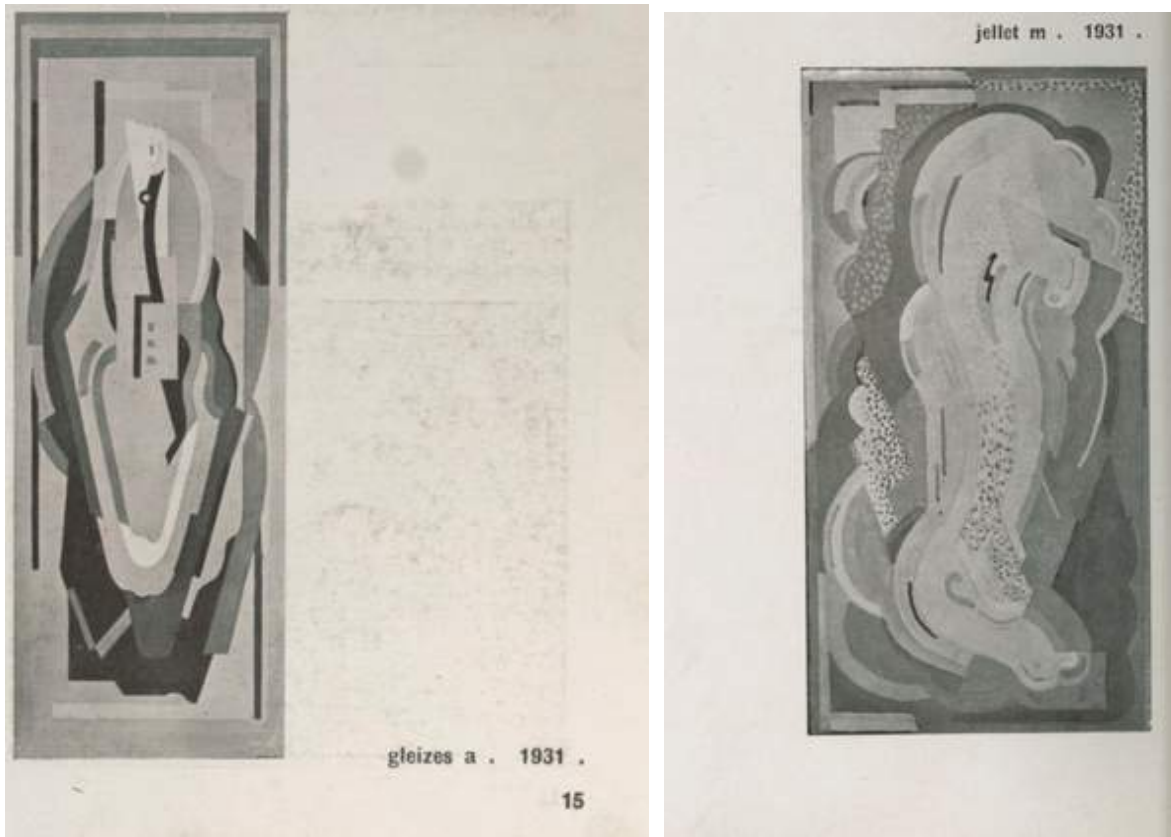


Figura 35

Dipinti di Albert Gleizes e le sue allieve Hone e Jellet pubblicati nei numeri di «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 1, 1932



Figura 36
Moholy-Nagy, *Composition A XXI*, 1925



Figura 37

Sil I (1933) pubblicato su «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 3, 1934

Schwitters 1933



Schwitters 1933



Schwitters

Ces deux photos représentent quelques parties de « Matheu » à Hannover, et de groupe Gruppe » (le grand groupe) et « die Goldgrube » (le groupe d'or).

La « Matheu » est la construction d'un intérieur par des formes plastiques et des couleurs. Dans des grattes verticales sont des compositions de Maer qui forment un volume cubique et qui se réfèrent à des formes cubiques blanches ou jaunes d'intérieur. Chaque partie de l'intérieur est à la partie voisine d'élément médiateur. Il n'y a pas de détails qui forment comme unité une composition linéaire. Il y a un grand nombre de différentes formes qui servent de médiateur des cubes jusqu'à la forme indéfinie. Quelques fois, j'ai pris une forme de la nature, mais plusieurs fois j'ai construit la forme comme fonction de différentes lignes parallèles ou croisées. Ainsi j'ai trouvé la plus importante de mes formes : la damier vie, (Hilfsbuch-testes).

Il y a une grande différence entre la logique artistique et la logique scientifique, entre constater une forme nouvelle ou constater la forme de la nature. En construisant une forme nouvelle, on crée une œuvre abstraite et artificielle. En constatant la forme de la nature, on ne fait pas une œuvre d'art, mais on étudie seulement la nature. Il y a un grand nombre de méthodes intermédiaires entre constater la forme et constater la nature.

1. C'est en tout cas possible, qu'un artiste abstrait peut être aussi un homme.

2. Dans mes compositions abstraites, il y a l'effiance de tout ce que j'ai vu dans la nature, par exemple des arbres.

3. Une locomotive n'est pas une œuvre d'art, parce qu'on ne l'a pas construite dans l'intention de faire une œuvre d'art.

4 et 5. Il ne fait rien à l'efficacité artistique, qu'on reproduise une machine ou un animal ou le Jézouzo.

Figura 38

Schwitters, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 41

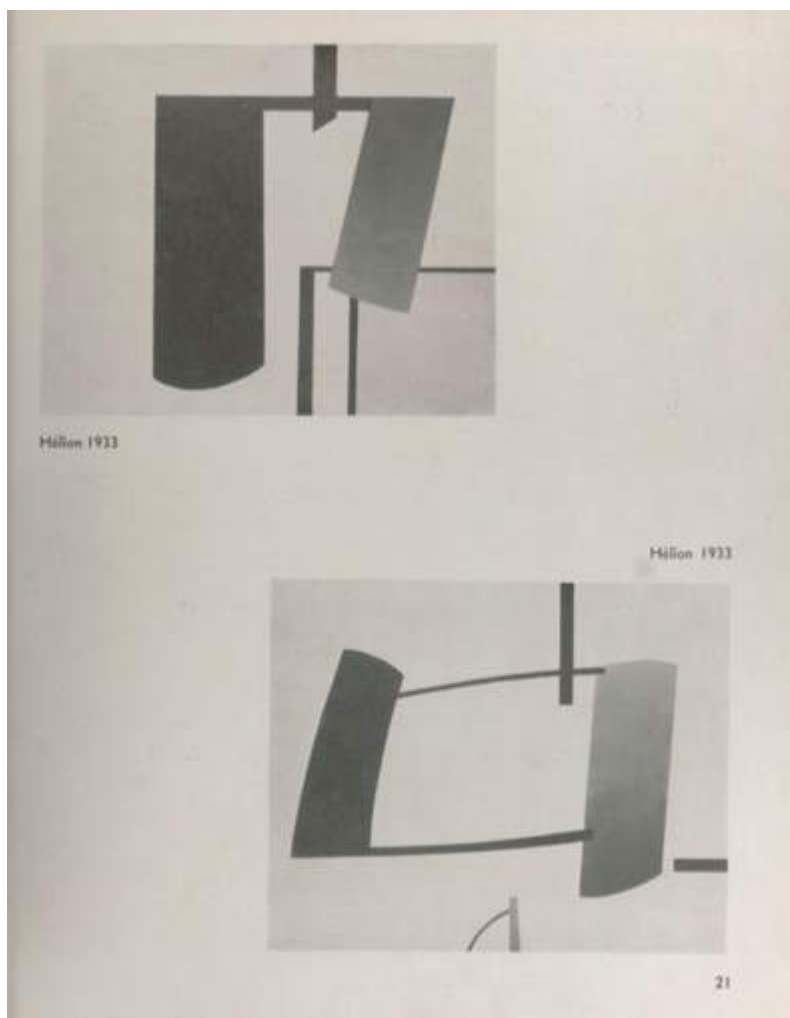


Figura 39

Composizioni di Jean Héliou pubblicate in «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933

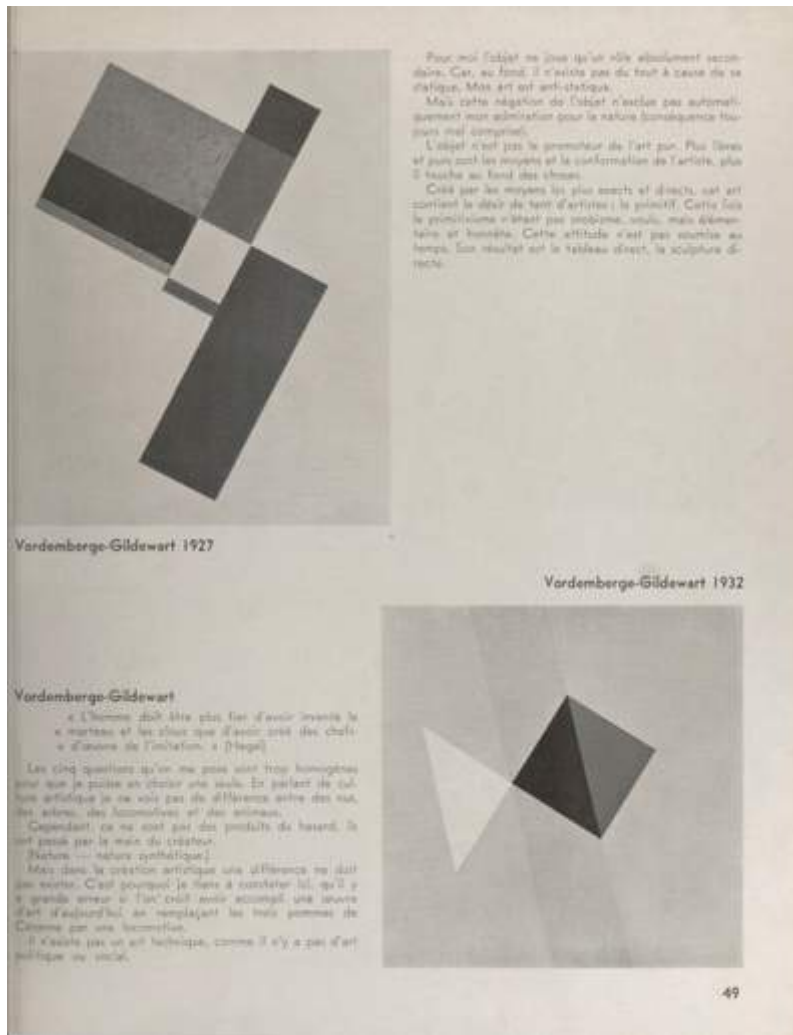


Figura 40

Vordemberge-Gildewart, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 49

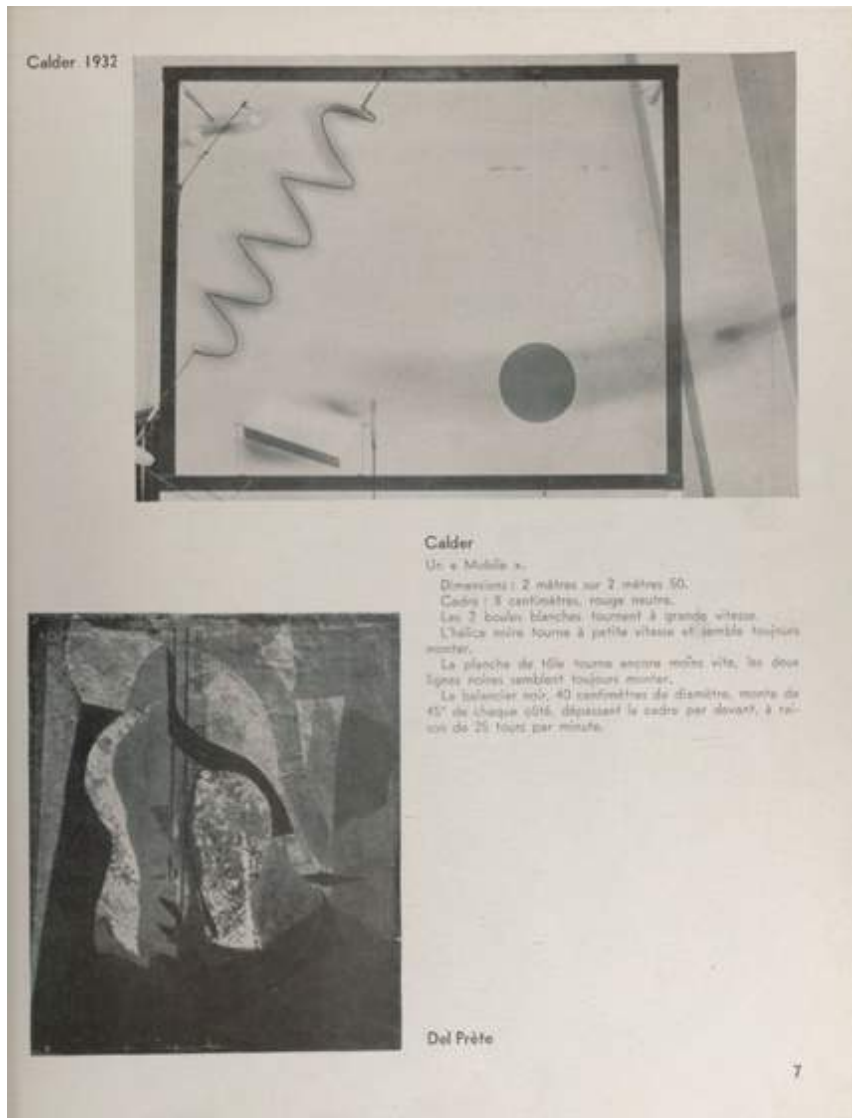


Figura 41

Calder, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 7

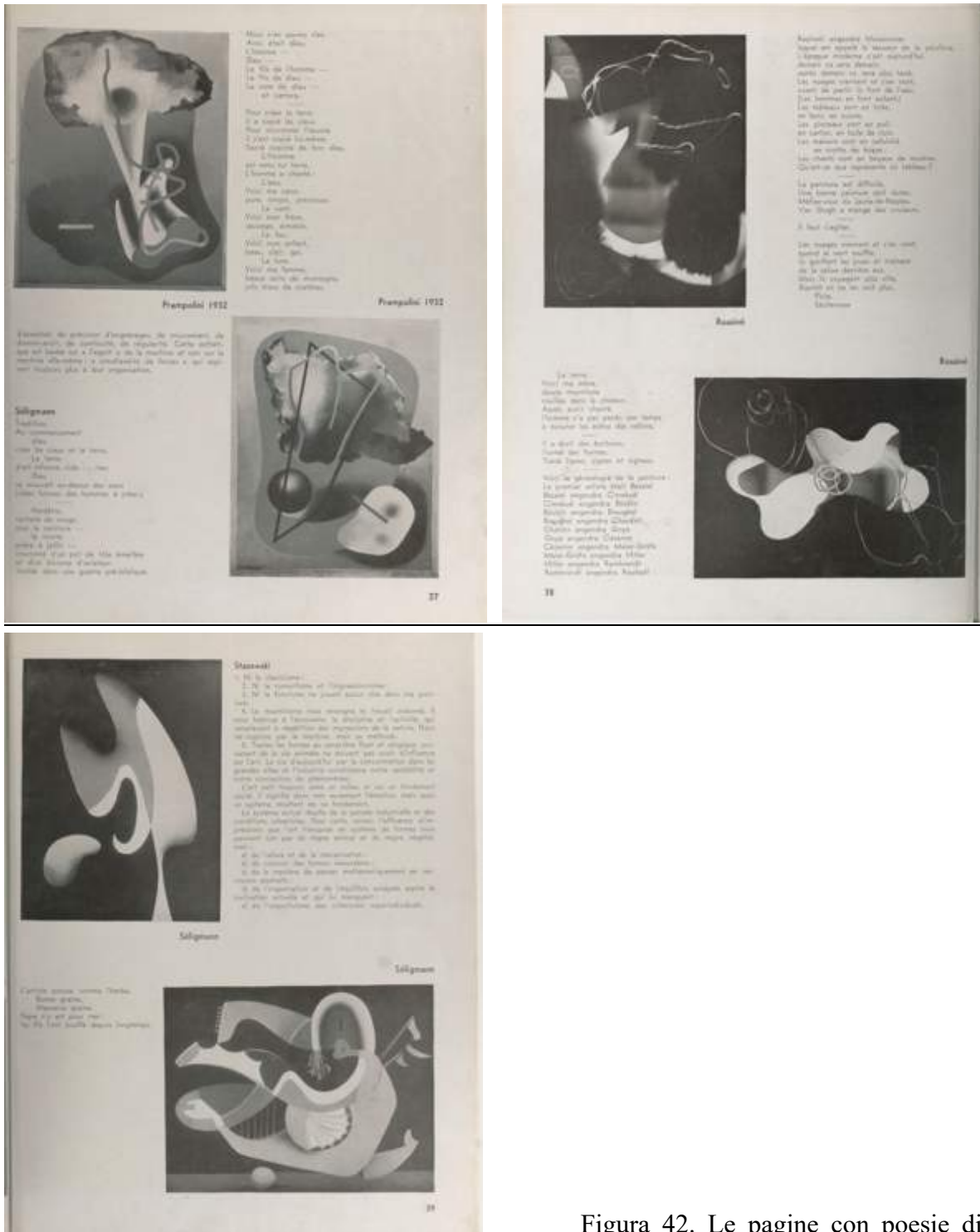


Figura 42. Le pagine con poesie di Seligmann e opere di Prampolini nel numero-inchiesta di «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933, pp. 37-39.



Figura 43

Kurt Seligmann, *Ali*, 1930, The Art Institute of Chicago
publicata in «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.3, 1934, p.41

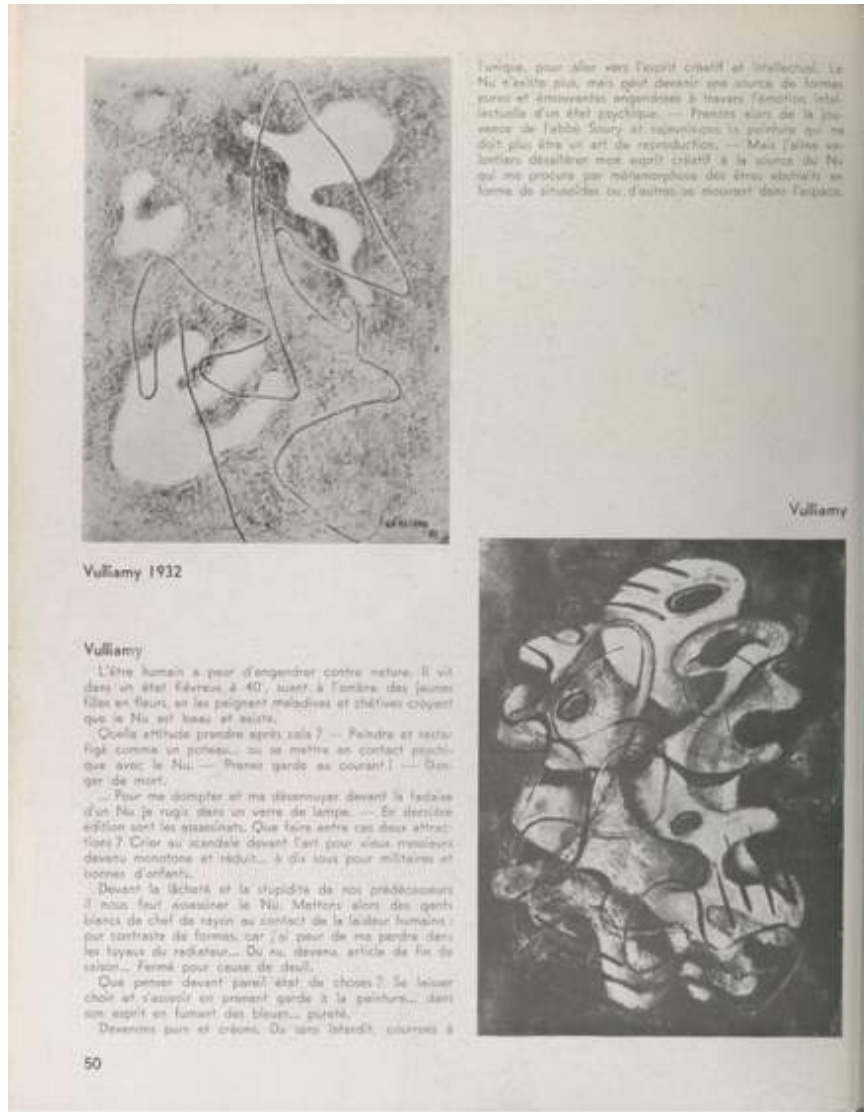


Figura 44
 Vulliamy, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.2, 1933, p. 50.

CHRISTIAN BERARD

Selon Bérard, le drame de la peinture réside dans la lutte entre la violence spontanée de l'inspiration et le métier que cette violence exige de l'artiste pour se faire de plus en plus accessible à la masse.

« ...De ce fait, explique-t-il, l'artiste tend vers un ordre qui, non seulement risque d'arrêter son élan, mais encore menace presque de le contredire. Je ne crois pas à la possibilité d'une



Le Cirque.
par PICASSO.

sténographie géniale. Je n'admets pas le tableau pour deux ou trois personnes, mais il est bien entendu que je suis encore davantage contre tout académisme. Un moribond de Ribera, de Goya, de Delacroix, sera pour tous d'une puissance plus et mieux convaincante qu'un moribond des *Artistes Français*. Mais ici, aujourd'hui, la peinture ne saurait à elle seule, par des propres moyens, briser ni même élargir les frontières humaines. Un art abstrait, au lieu d'exprimer l'inconscient, le limite singulièrement. Je n'ai jamais pu m'intéres-

Figura 46

Illustrazione di Picasso e intervento di Christian Bernand in *Où va la peinture?*,
«Commune», maggio 1935, p. 939.

ALBERTO GIACOMETTI

« Où va la peinture? » dit Giacometti, et il répond par un dessin :



1935.

DISCOURS AUX PEINTRES (1) †

Devant le tableau le plus bouleversant, que l'on se garde bien de crier au miracle de la génération spontanée. Ils ont une racine, ils s'accrochent au quotidien ces fugaces liserons

(1) Fragments d'une conférence faite le 9 mai 1935 à la Maison de la Culture.

Figura 47

Illustrazione di Giacometti in *Où va la peinture?*, «Commune», giugno 1935, p. 1135.

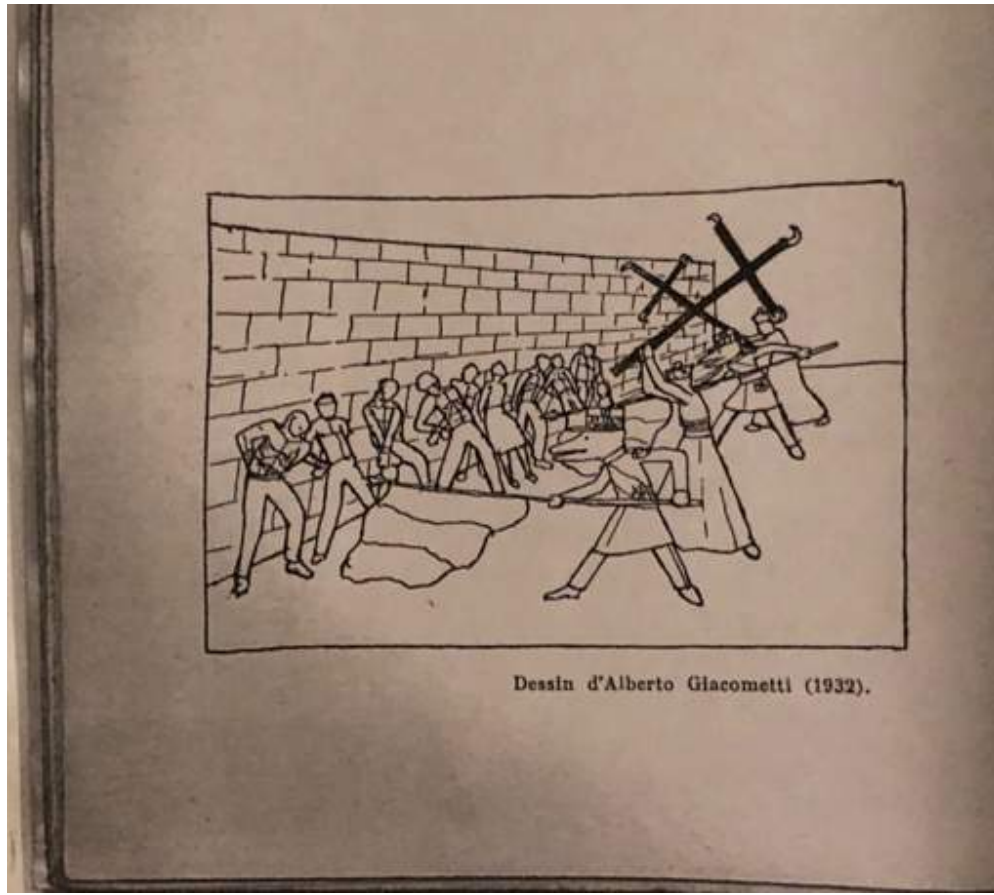


Figura 48

Illustrazione di Giacometti in *Où va la peinture?*, «Commune», maggio 1935, p. 958.



Dans l'ouvrage.
André OZENFANT.

c'est-à-dire dans la mécanique dont elle a permis la naissance, les progrès et les applications. Mais il insiste pour que justice soit rendue à la lumière.

« Faire de la lumière la matière de la peinture actuelle, voilà, explique-t-il, qui est en tous points conforme aux théories scientifiques les plus avancées. Le rayonnement d'un rapport de tons sur le plan inerte est une chose qu'un savant moderne pourrait mieux mesurer que des accords linéaires.

« Le cinéma ne saurait être considéré comme un art dans ses fins. Le cinéma, c'est la perfection mécanique parvenue à un point tel que sa production s'en trouve subordonnée aux machines. La qualité du cinéma c'est la somme des qualités des machines dont il dépend et la somme des qualités des ingénieurs qui ont inventé ces machines. Sans doute peut-on admettre que la peinture se trouve aujourd'hui à l'état de crise par la faute d'une surproduction. Il n'en reste pas moins vrai que le bonhomme qui dessine avec un bout de charbon sur un mur triomphera du cinéma. Les graffiti sont à l'origine des plus belles œuvres. L'art est un jeu, un jeu qui peut être sublime, mais il n'est qu'un jeu. Il n'y a pas d'initiation possible. Si les Renaissants faisaient de domestiques reculer devant un tableau qu'ils pourraient croire vrai, et vrai dans le sens le plus total.

« Ce n'est pas à l'artiste d'éduquer le peuple, mais au peuple d'éduquer l'artiste. C'est le peuple qui crée les mots, leur donne leur chair, si c'est le poète qui leur trouve un rythme.

« J'ai beaucoup appris à regarder un marin reprendre son bateau.

« Le grand danger pour l'art, c'est l'excès de culture. Le véritable artiste est un homme inculte. »

— Et cependant, même si l'art ne se fait pas avec la somme des arts connus ou susceptibles d'être connus, comment refuser

J.-L. GARCIN

« Détruire et nier ont été les mots d'ordre de presque toutes les écoles d'avant-garde de la bourgeoisie.

Formule assez facile, solution paresseuse, acceptation passive, dans le domaine de l'art comme dans la vie sociale, de l'état actuel des choses considéré comme non changeable.

Au risque de nous attirer les pires représailles, nous sommes quelques-uns qui nous refusons à prendre cette attitude négative. Si celle-ci caractérise singulièrement l'époque que nous venons de vivre elle est présentement périmée.

Artistes, c'est-à-dire travailleurs manuels et intellectuels, nous voulons au côté de la classe ouvrière, construire et par conséquent affirmer, car comme elle, dans un domaine simplement un peu différent, nous sommes exploités par la société capitaliste.

L'art est pour nous une interprétation lyrique de l'universel. C'est pourquoi nous voulons retrouver dans la communion avec tous les êtres qui travaillent, l'inspiration nécessaire à la création d'un art lyrique qui actuellement semble à jamais perdu.

Entre la vie et la mort, le droit de penser ou la négation de celui-ci, il fallait choisir. Nous l'avons fait. »



Georges GROZ.

Figura 49

Illustrazione di Ozenfant e risposta di André Derain, *Où va la peinture?*, «Commune», maggio 1935, p. 942 (in alto) ; illustrazione di Otto Dix per la risposta di Laure Garcin, *Où va la peinture?*, «Commune», maggio 1935, p. 943.

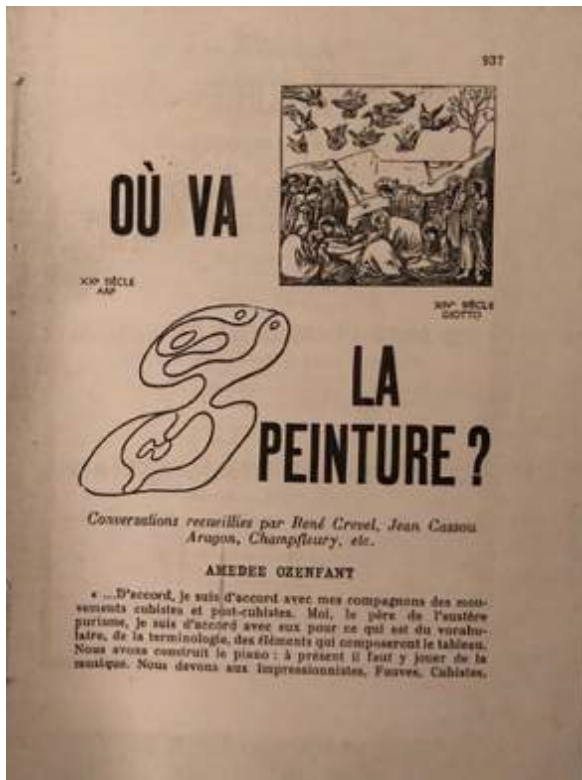


Figura 50 Le illustrazioni di Arp e Giotto disposte a chiasmo con l'inversione sintattica delle parole a caratteri cubitali nella pagina di apertura dell'inchiesta *Où va la peinture?*



Figura 51
Laure Garcin, *Composition aux points noirs*, 1933, Musée d'art modern de la ville de Paris

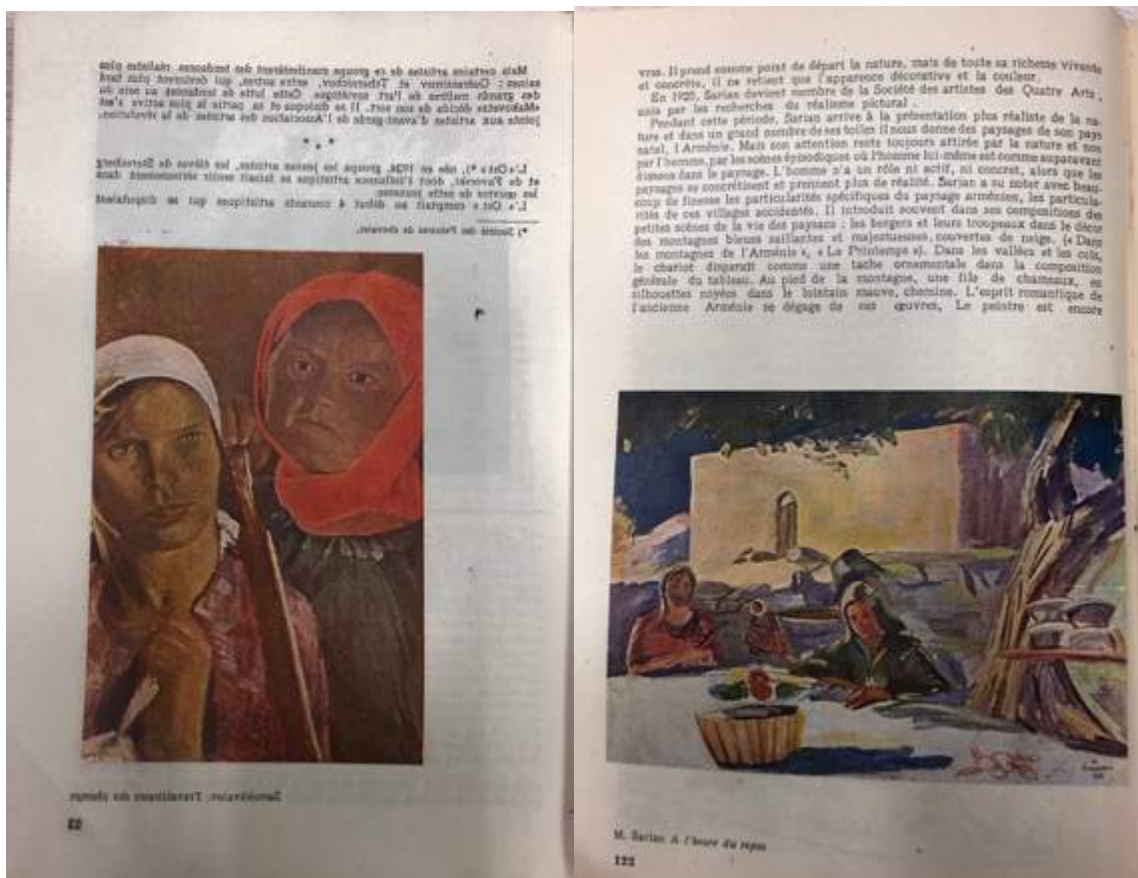


Figura 52

Riproduzioni di Samokhvalov e Martiros Sarian pubblicate in *Les arts plastiques en URSS*, n. 9, Ed. Societé des relations culturelles avec l'étranger (Voks), Recueils Illustrés du Voks, n. 9-10, febbraio 1935



Figura 53

Robert Delaunay, «Abstraction Création Art Non Figuratif», n.1, 1932, p. 7.



Figura 54

Otto Freundlich, *Composition*, 1931, olio su tela, 146 x 114 cm, Musée Tavet- Delacour, Pontoise, pubblicato in «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 12



Figura 55

Numero speciale dedicato a Picasso, «Cahiers d'art», anno X, n. 7-10, 1935



Figura 57 Delaunay, *Relief gris*, 1935, rilievo in pietra 226 x 110 cm

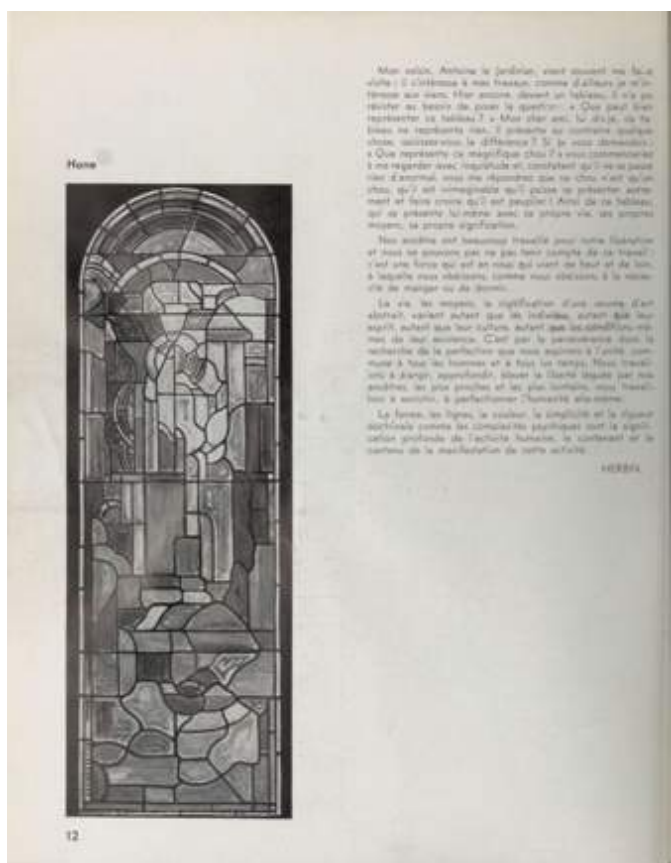


Figura 58 Pubblicazione del progetto per una vetrata di Evie Hone sulla rivista «Abstraction Création Art Non Figuratif» del 1936



Figura 59

Kosnik Kloss, *Mosaique fetiche protecteur d'une maison* pubblicato sul catalogo del Salon de l'art mural del 1935 (a sinistra) a confronto con un dipinto di Paul Klee (*Kopf mit deutscher Bartracht*, 1920)



Figura 60

Riproduzione dell'opera di Herbin nel catalogo del Salon de l'art mural (a sinistra) e sul numero di «Abstraction Création Art Non Figuratif» del 1935

LE GROUPEMENT ABSTRACTION CREATION ET L'ART MURAL

L'Association Abstraction-Création existe depuis un an. Par ses Cahiers publiés régulièrement et ses expositions, elle a pu signaler que l'art abstrait n'est pas le produit de l'art sans esprit et qu'il est en fait le produit de la société, telle que nous l'imaginons.

Le dessin d'un peintre, l'écriture d'un architecte et son œuvre sont toujours liés. Dans les Cahiers d'Abstraction-Création, les réalisations concrètes d'artistes ont permis de saisir la signification de son art. C'est ainsi que l'art abstrait, tel qu'il est, ne peut être compris que dans son contexte social.

La peinture de chevalet n'est qu'une des manifestations de l'art que la société, dans son système social, dirige et agit. Les autres arts sont également des arts sociaux. Mais, comme tous les arts sociaux, ils sont également des arts individuels. L'individu a toujours devant lui la possibilité de se libérer de la société et de la culture. C'est ce que nous appelons le "déséquilibre social".

Le système social d'aujourd'hui est basé sur la lutte pour la possession des biens matériels. Cette lutte est la source de toutes les difficultés de l'existence. Elle est la cause de la dégradation de l'homme et de la destruction de la culture. Elle est la cause de la dégradation de l'art.

Le système social d'aujourd'hui est basé sur la lutte pour la possession des biens matériels. Cette lutte est la source de toutes les difficultés de l'existence. Elle est la cause de la dégradation de l'homme et de la destruction de la culture. Elle est la cause de la dégradation de l'art.



VANTONGERLOO. — ARCHITECTURE ABSTRAITE.

ON DIT QUE LES MURS ONT DES OREILLES... EXECRABLE PEINTURE QUE CELLE QU'Y METTRAIT DES YEUX.

EUGENE D'ORS.

1934, Paris, Galerie



EUGENE D'ORS.

Figura 61

Riproduzione del testo di Vantongerloo *Le groupement Abstraction-Création et l'art mural* nel catalogo del Salon de l'art mural (a sinistra) e della pagina dedicata all'artista belga sul numero di «Abstraction Création Art Non Figuratif» del 1935

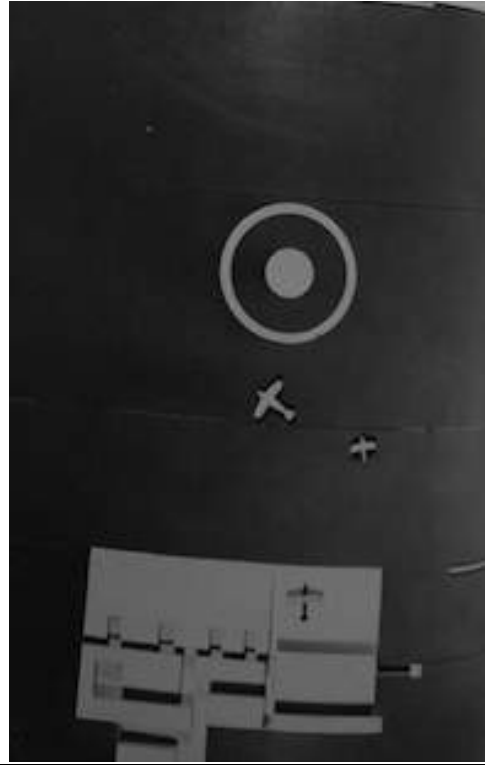
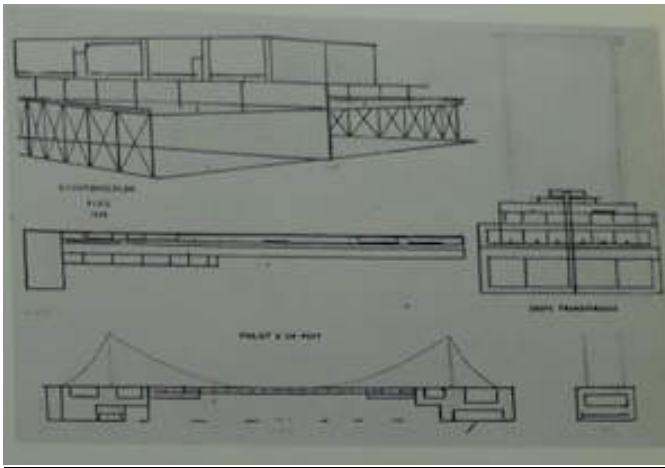


Figura 62
Progetti per un aerodromo di Vantongerloo presentati al Salon de l'art mural



Figura 63

Trasfigurazione della materia di Prampolini esposta al al Salon de l'art mural

di spiccate personalità artistiche d'avanguardia d'ogni paese e cioè: Delannay, Derain, Gleizes, Kandinsky, Laurens, Lipcekyt, Tozzi, Valensi, Zadkine ed altri, e per la stampa i critici d'arte: Camgagne, Curthion, Poulain ed altri.

La Mostra destò a priori un successo considerevole, senonchè il giorno del vernissage, mentre una folla immensa popolava le sale della Mostra, si accesero le più vivaci discussioni, e più aspre critiche, fra pubblico, artisti e comitato direttivo.

Il magnifico programma enunciato, lo sforzo di pochi artisti (fra questi particolarmente quelli del gruppo «Astraction et création») non valsero a sostenere lo spirito dell'arte murale e il successo della Mostra.

Fra i 250 artisti espositori con 400 opere neanche un terzo di questi ha compreso il carattere precipuo che riveste la tecnica dell'arte murale e il sistema di mettere in valore le opere partecipanti ad una tale manifestazione.

Le polemiche sorte da questa ultima iniziativa artistica della stagione di Parigi (fra queste quella provocata dal pittore Prampolini) hanno provocato un sensibile risentimento fra gli artisti espositori ed una scissione tale da promuovere nuove iniziative analoghe per la prossima stagione. (N. d. R.)

LA LETTERA DI ENRICO PRAMPOLINI INVIATA ALLA STAMPA PARIGINA

«D'abord comme artiste peintre qui a exécuté maintes fois des œuvres murales dans plusieurs constructions publiques (à Paris et en Italie), ensuite comme un des fondateurs et organisateurs du premier Salon d'art mural en Italie (Gènes, 1934), enthousiaste de cette initiative du premier Salon de l'art mural en rapport avec l'ambiance.

«Tertio: Le critérium du placement d'une œuvre d'art mural dans une exposition est en opposition au placement du tableau sur une cimaise.

«Tout en ayant beaucoup d'estime pour les organisateurs et surtout pour plusieurs artistes peintres et sculpteurs de premier plan qui y sont représentés, je regrette de me voir dans l'obligation de retirer mes envois que j'ai trouvés dans un salon de peinture... murale plutôt que dans un salon d'art mural.

ENRICO PRAMPOLINI
(pubblicata da "Commedia", "Beaux-Arts", "Intransigeant", "Paris-Saint...")

LA RISPOSTA DI SCHOEDELIN A PRAMPOLINI

A la suite de la lettre de M. Enrico Prampolini que nous avons reproduite ici même, nous avons reçu la réponse suivante:

«Nous vous serions reconnaissants d'insérer à la place où a paru la lettre erronée de M. Enrico Prampolini la réponse suivante:

«Monsieur Enrico Prampolini a fourni à plusieurs journaux, dont *Beaux-Arts*, l'inventaire sans doute complet des raisons qui l'ont mis "dans l'obligation de retirer ses envois" du Salon de l'Art Mural.

«Malheureusement pour Monsieur En-

MARLOW MOSS "Composition"

Figura 64

Riproduzione di una tela di Marlow Moss nella pagina dedicata alla polemica di Prampolini con il Salon de l'art mural in «Stile Futurista», anno II, n. 11-12, settembre 1935, p. 15

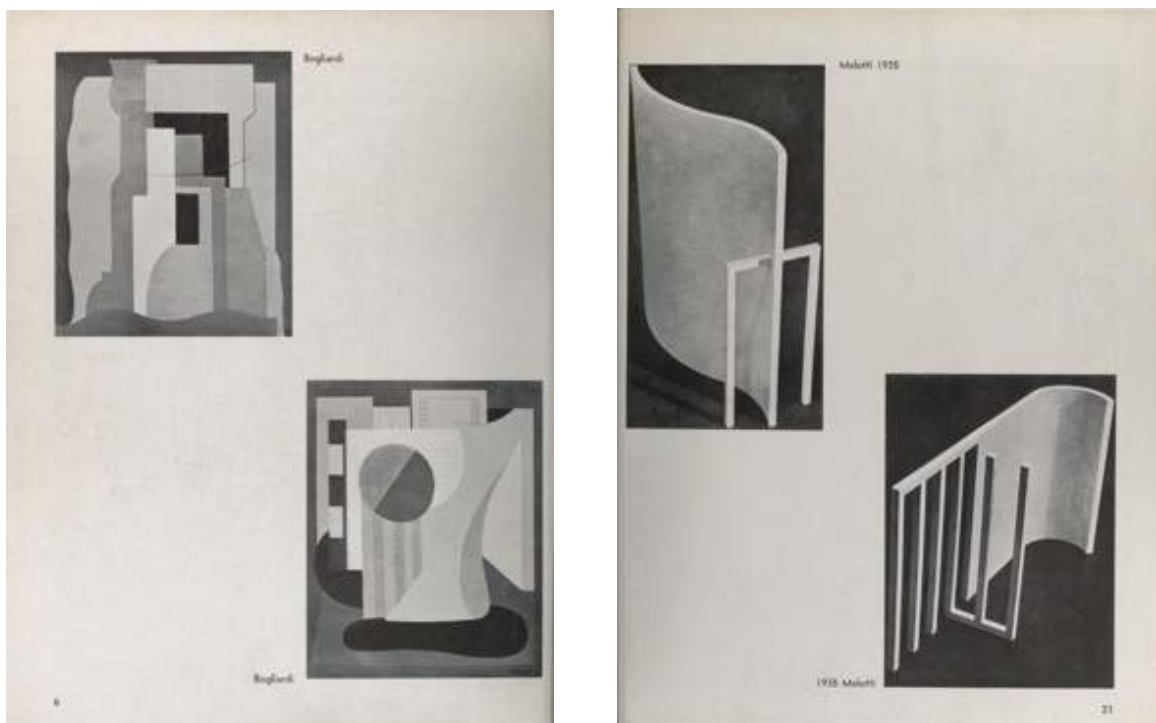


Figura 65, Figura 66

Composizioni di Bogliardi E Fausto Melotti (*Scultura n. 12*) in «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 4, 1935, p. 23

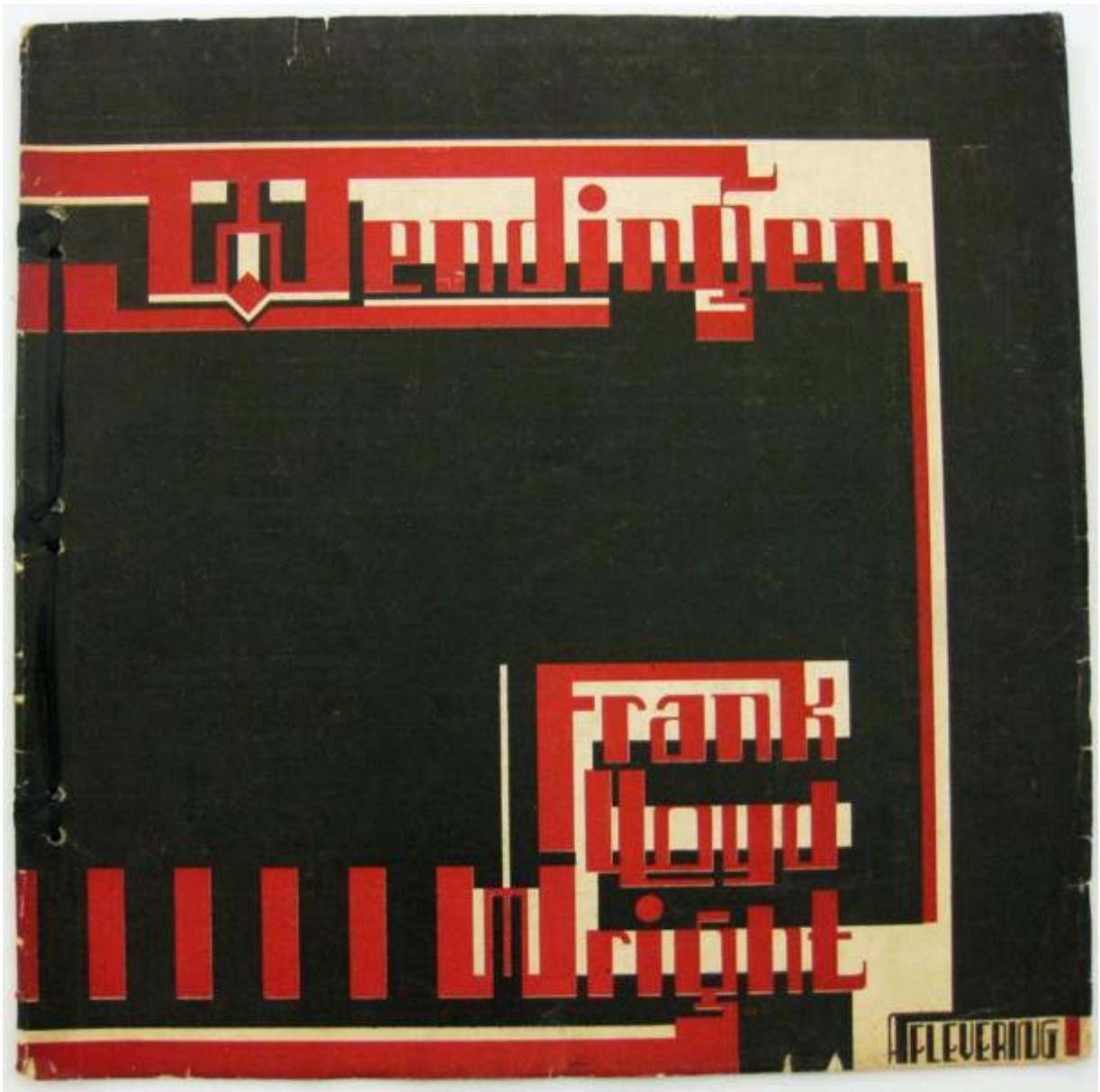


Figura 67

Numero monografico della rivista olandese «Wendingen» dedicato a Wright, 1925

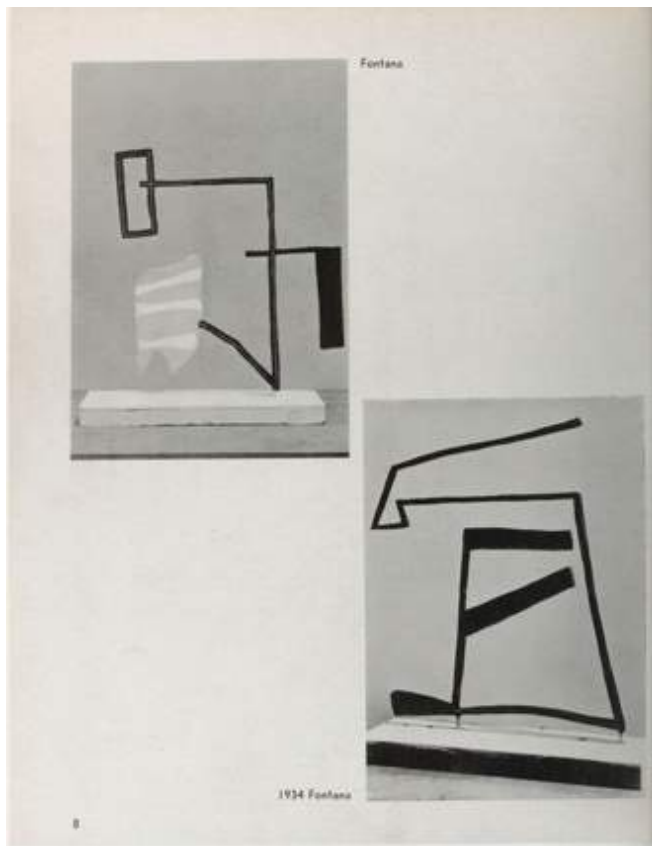
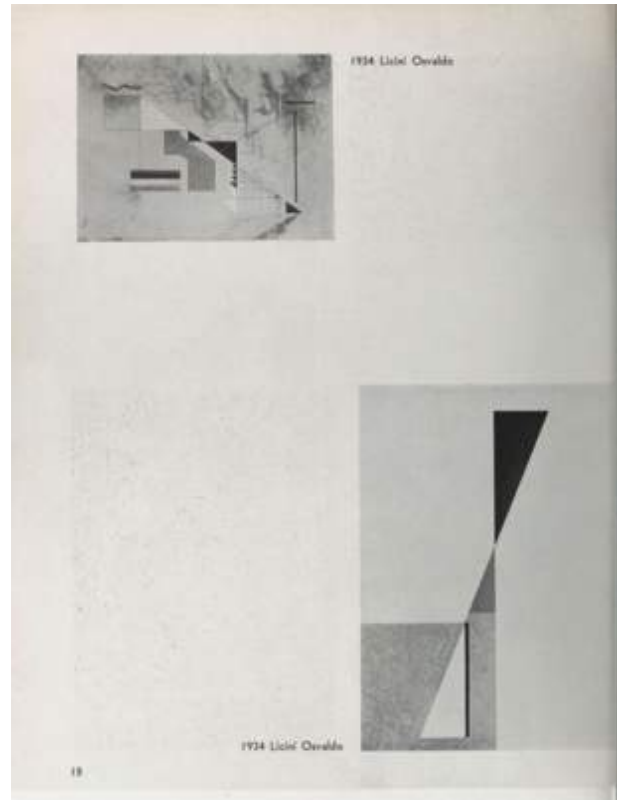


Figura 68 Riproduzione delle opere di Lucio Fontana e Osvaldo Licini su «Abstraction Création Art Non Figuratif», 1935



Figura 69

L'organigramma della Maison de la culture pubblicato su «Comodia», 14 luglio 1936

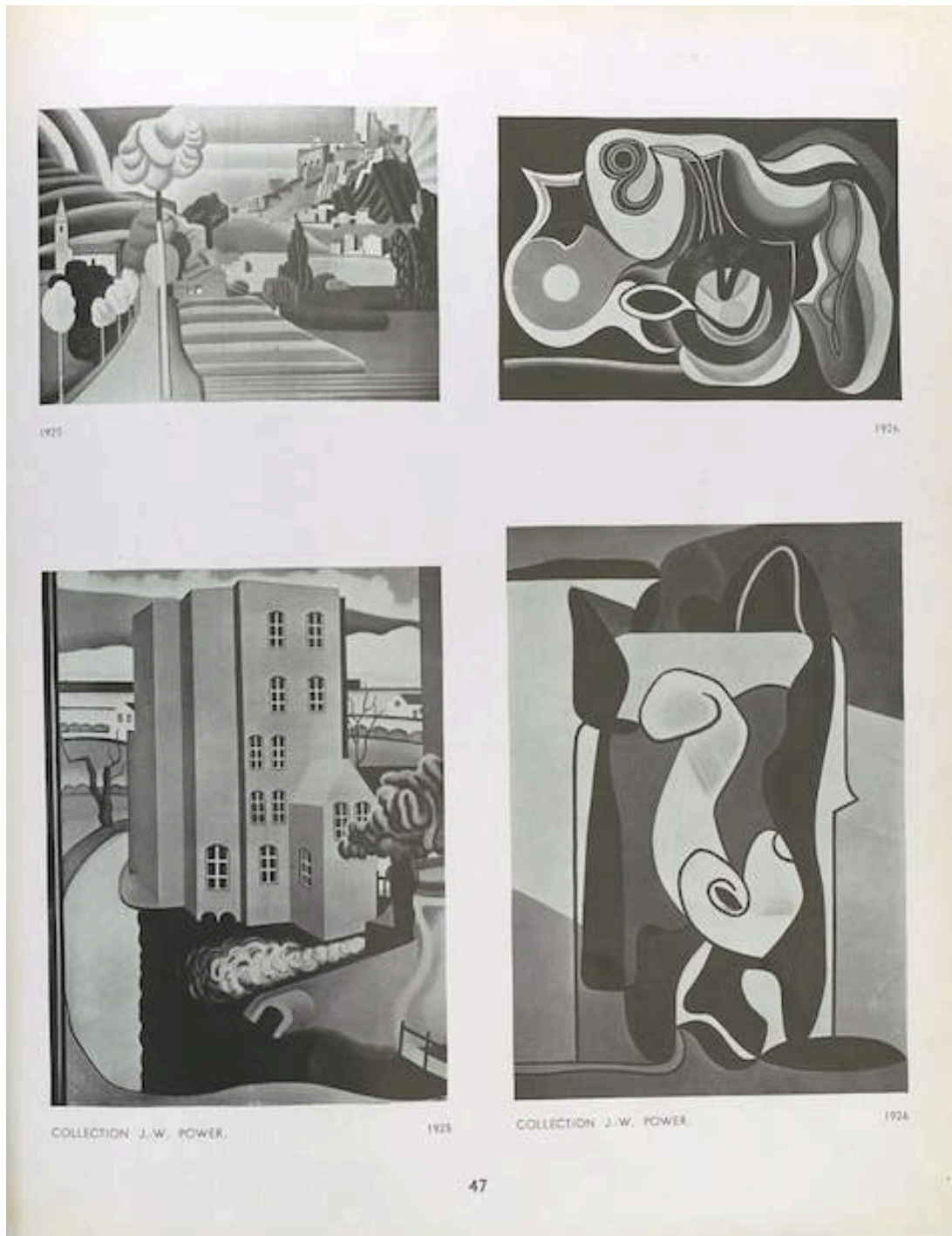


Figura 70
Opere del biennio 1925-1926 di Auguste Herbin pubblicate in *Herbin*, Ed. Abstraction-Création, Parigi, 1933



Gleizes 1930

Albert Gleizes

Je regrette de ne pouvoir répondre à aucune des questions posées : je ne les comprends pas. Des nus, des arbres, une locomotive, une machine, une apparence animale, et en regard l'œuvre d'art, l'œuvre de création humaine par excellence, celle qui justifie l'homme dans le monde, qui explique sa primauté relative par rapport à la primauté absolue ? Permettez-moi de vous dire que je n'aperçois pas le lien, l'action des uns sur l'autre.

Si l'œuvre d'art est envisagée passivement, esthétiquement, comme une imitation sensible, comme une interprétation, comme une transposition allant jusqu'à l'abstraction, cela pourrait s'expliquer ; mais, comme je la considère activité créatrice humaine, je ne puis, pour la réaliser, que m'appuyer sur des méthodes artisanes — et non esthétiques — issues d'un principe où, en ce qui regarde le peintre, le couleur et les figures sont inséparables et appartenant à l'unité formelle qu'est la lumière.

Elle a régné autrefois, cette conception supérieure de l'œuvre d'art : je sais trop qu'on l'ignore aujourd'hui : c'est pourquoi nos tendances sont si mal comprises. Les professeurs, sans expérience pratique, d'esthétique, d'histoire de l'art, d'archéologie, sont incapables de les rapprocher de ce

18

qui fût jadis : ils ne savent pas les reconnaître dans les œuvres qui portent les marques de cette expression correspondant à un état d'esprit qui est bien loin, c'est vrai, de celui d'aujourd'hui.

Cependant, le Haut-Moyen-Age et le Moyen-Age jusqu'au XIII^e siècle sont pénétrés, à des degrés plus ou moins purs, par cette manière de penser et d'exprimer que, sans le savoir, les uns et les autres nous avons retrouvés. Alors, on avait la notion d'une forme universelle, à la plastique authentique, intelligente, anti-descriptive, anti-artistique ; et on l'exaltait en musique, en peinture, en sculpture, en architecture. Ces œuvres n'étaient pas faites pour le commerce des boutiques mais pour le commerce des Hommes ; et c'est une différence qui fait que notre époque morbide, soumise au premier, ne peut, par contraste, que provoquer le second sans y participer.

Gleizes 1931



Figura 71

«Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2, 1933, p. 18. L'immagine in basso a destra riproduce un pannello del polittico realizzato da Albert Gleizes per la camera della figlia di Léonce Rosenberg



Figura 71 bis
L'immagine del dipinto di Gleizes pubblicata in Drouet, *Abstraction et décoration: la chambre de Jacqueline*, p. 199

Les artistes de ce siècle nouveau n'ont vu que les grandes expositions rétrospectives et posthumes. Cézanne également, qui a exposé ici à la veille de sa mort, se retire bientôt et n'expose plus les dernières années de sa vie.

Le nombre des exposants, croissant progressivement, a contribué aussi à la décomposition rapide de cette société, envisagée à sa naissance comme une plate-forme d'avant-garde artistique, mais qui, aussitôt, cédait ses positions, baissant peu à peu le niveau de sa qualité, se transformant automatiquement en un salon presque officiel réservé pour les épigones de l'école post-impressionniste. Il reprit cependant encore une fois, provisoirement, sa vie parce qu'il y avait la jeunesse, la génération de Herbin qui portait déjà en soi la future et dernière révolution, le Cubisme. Ce changement radical de la vision humaine qui a manifesté ses premières découvertes: Herbin en fut un des premiers. Les symptômes de ce brusque changement de sa méthode créatrice s'observent déjà dans ses tableaux de 1908 et surtout de 1909. Surtout en 1909 où la nature perd pour la pre-

12



1912

COLLEZIONE ERIC ROSENBERG



1912



1912

COLLEZIONE ERIC ROSENBERG



1912

COLLEZIONE ERIC ROSENBERG

13

Figura 72

Opere dalla collezione Rosenberg pubblicate in *Herbin*, Ed. Abstraction-Création, Parigi, 1933



Figura 73

Herbin, *Les Oiseaux* (1932), collezione Antonin Planeix in *Herbin*, Ed. Abstraction-Création, Parigi, 1933

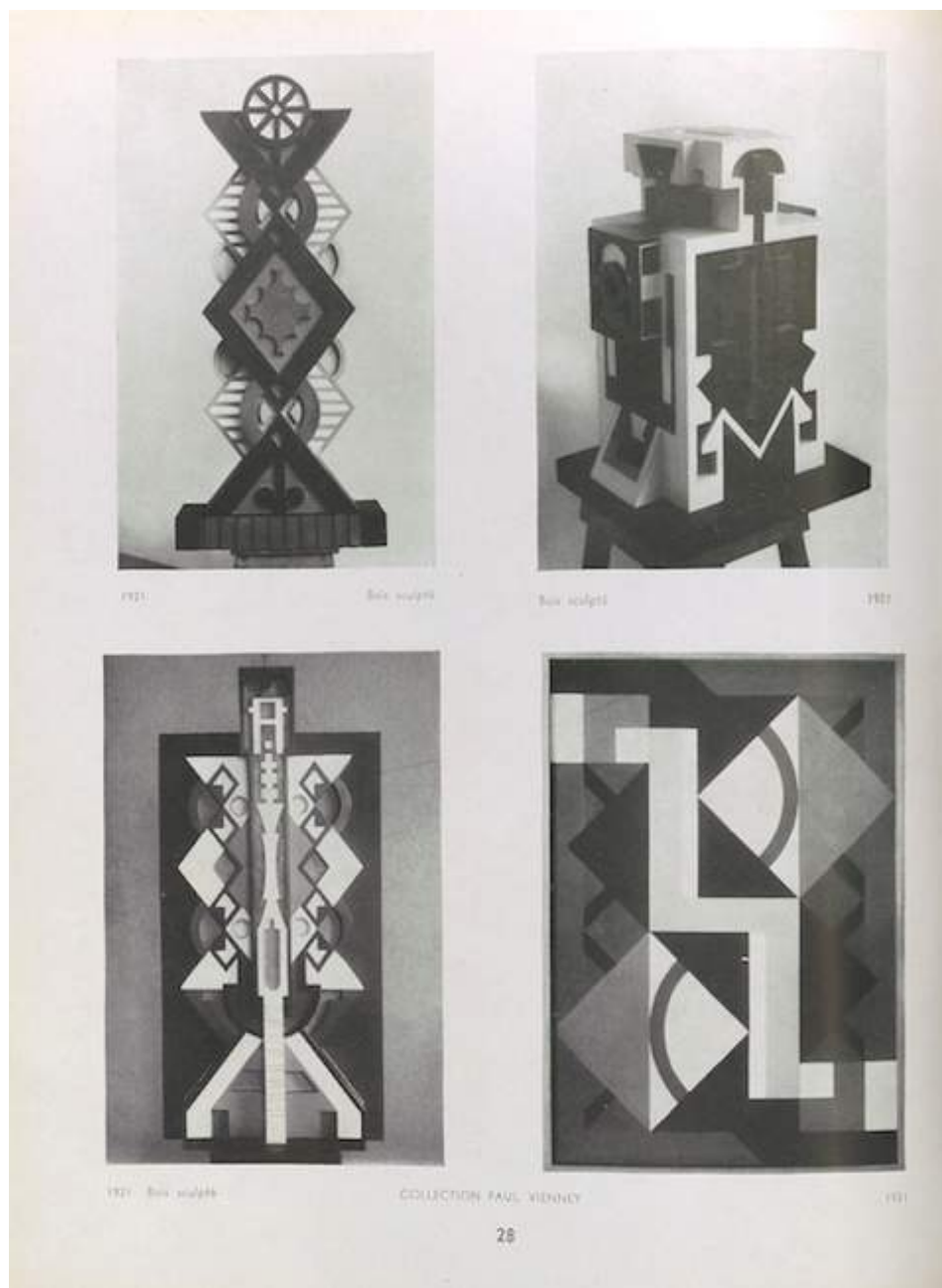


Figura 74

Alcuni degli “objets monumentales” di Herbin proprietà di Paul Vienney pubblicati in *Herbin*, Ed. Abstraction-Création, Parigi, 1933

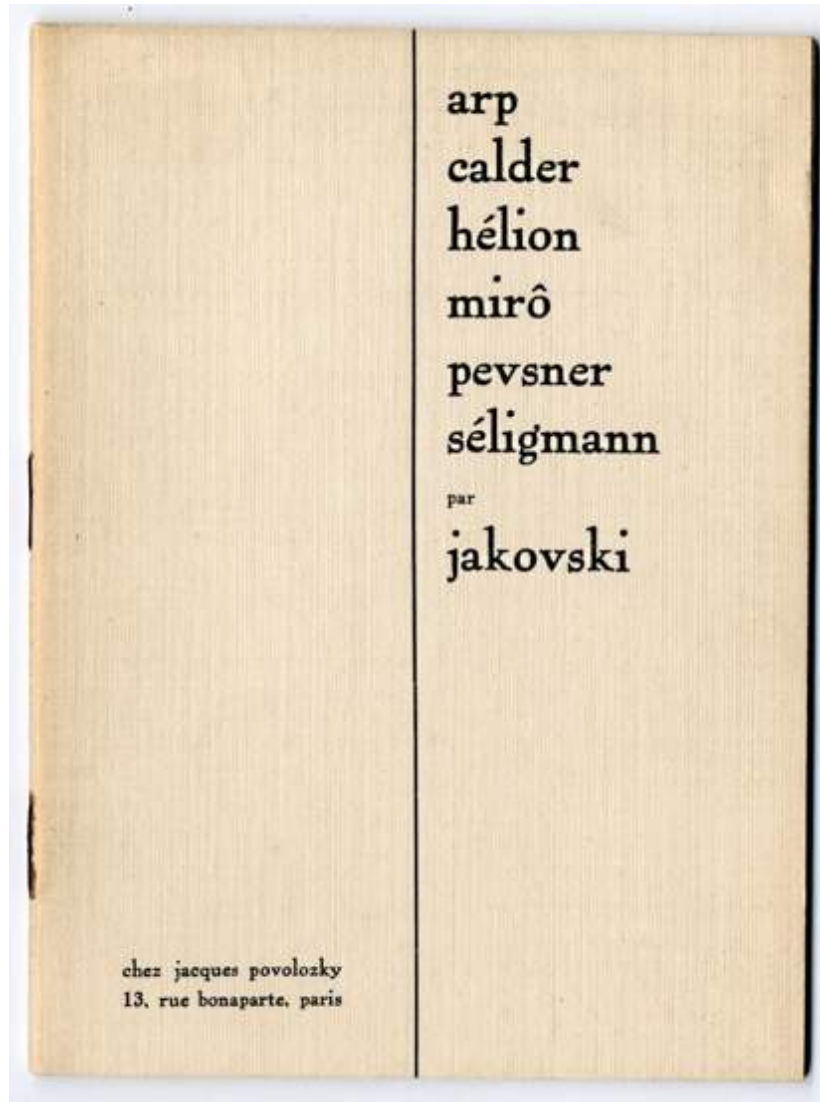


Figura 75

A. Jakovsky, *Six Essais*, Edition Povolosky, Parigi, 1933



Figura 76

Un'opera di Gerard Vulliamy pubblicata in «Abstraction Création Art Non Figuratif», n. 2,
1933, p. 50



Figura 77

Arp, Ferren, Giacometti, Hartung, Héliion, Kandinsky, Nelson, Paalen e Taeuber-Arp,
Catalogo della mostra, dal 2 al 14 maggio 1935, Galerie Pierre, Fonds Kandinsky,
Bibliothèque Kandinsky, Parigi.

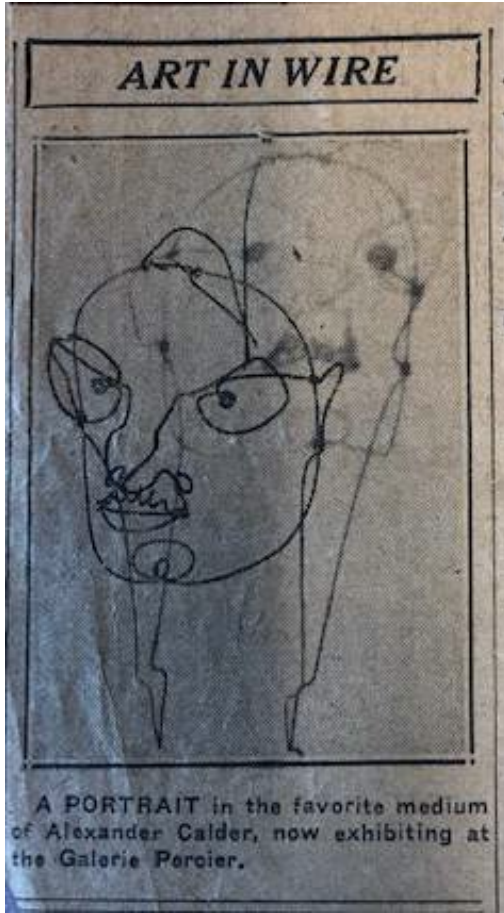


Figura 78. Riproduzione di una delle sculture di Alexander Calder in Don Brown, *American Artist Wins Praise For His Work in Wire. Calder amuses in show by use of unusual materials*, 2 maggio 1931, «The Chicago Tribune», Couprure de presse, Fonds Percier, Bibliothèque Kandinsky, Parigi.



Figura 79

Herbin, *Nature morte*, 1925, olio su tela, 50 x 70 cm, acquisto di Stato del 1937

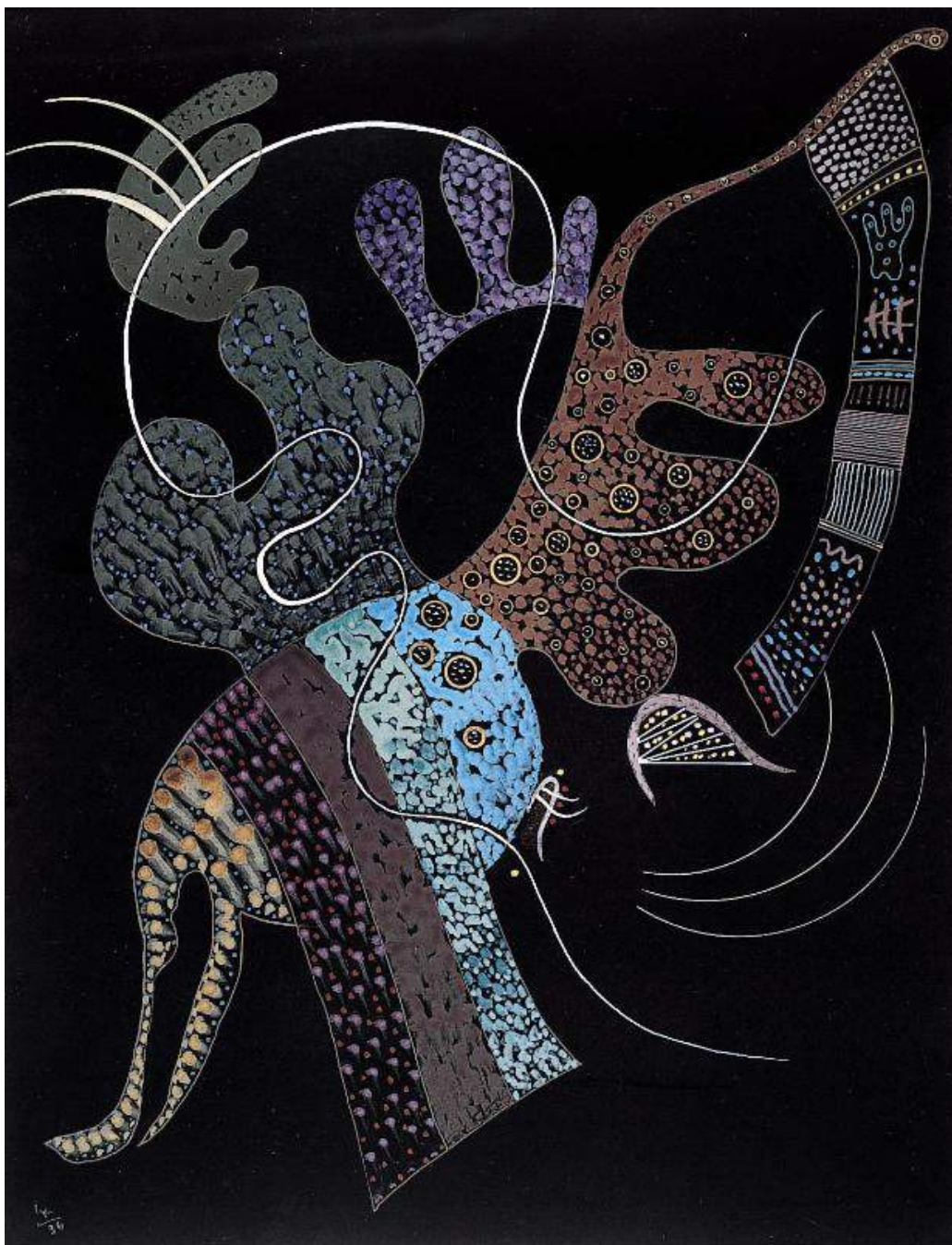


Figura 80

Wassily Kandinsky, *Ligne blanche*, 1936, Gouache su carta nera applicata su cartone, 49,9 x 38,7 cm, acquisto di Stato del 1937



Figura 81

Otto Freundlich, *Hommage aux peuples de couleur*, 1935, Grafite e gouche su carta applicata su tela, 165 x 140 cm, donazione Jeanne Boucher allo Stato, 1938

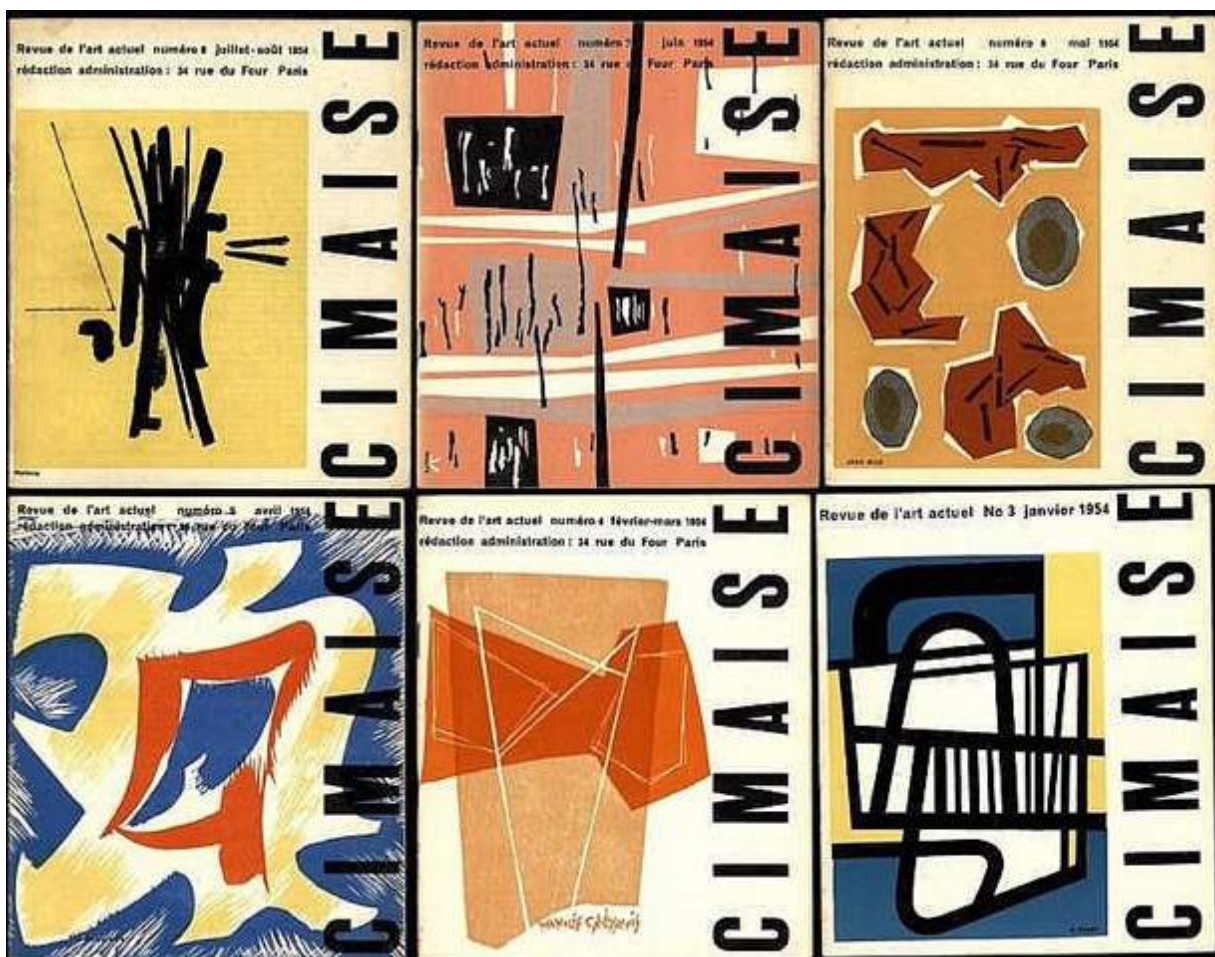


Figura 82

Riproduzione di alcune copertine di «Cimaise»

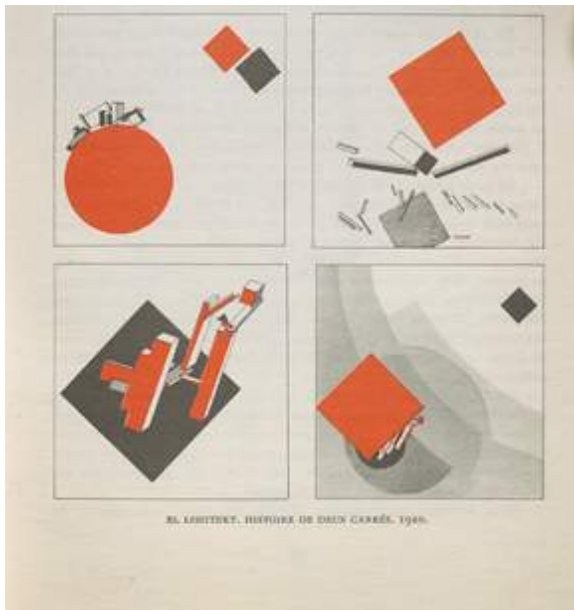


Figura 83

Otto Freundlich e El Lissitsky, riproduzioni utilizzate da Seuphor per commentare il paragrafo intitolato *L'art abstrait entre les deux guerres*.



Figura 84

Allestimento della mostra dedicata ad Abstraction-Création al MoMa di New York, 1977